Mus. Th.
1646

Mus th.
1646.

Jones

60 3

Geschichte der Tonkunst

von

G. Jones.

Aus dem
Englischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet
von
J. F. Edlen von Mosel.

Wien, 1821.
Im Verlage der Kunsthandlung Steiner und Comp.

Gedruckt bey Anton Strauß.

53 = a.

Le Génie du Musicien soumet l'Univers entier à son art. Il peint tous les tableaux par des sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens; et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des coeurs.

J. J. Rousseau.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Seiner Excellenz

dem

hochgebornen Herrn Herrn Grafen

Moriz von Dietrichstein,

Großkreutz des Constantinischen St. Georg-Ordens von Parma, Commandeur des königl. dänischen Danebrog- und Ritter des Johanniter-Ordens, k. k. wirkl. geheimem Rathe, Kämmerer, und Hof-Musikgrafen, Obersthofmeisters-Stellvertreter bey Sr. Durchlaucht dem Herzoge von Reichstadt, Protektor und Präses des Pensions-Institutes für Witwen und Waisen der Tonkünstler in Wien, Ehrenmitgliede der k. k. Akademie der bildenden Künste, und correspondirendem Mitgliede der Landwirthschafts-Gesellschaft in Florenz,

hochachtungsvoll zugeeignet

vom

Übersetzer.

Bayerische Staats-Bibliothek Muenchen

Vorwort.

Es könnte auf den ersten Anblick überflüssig scheinen, die schon vorhandenen Werke über die Geschichte der Tonkunst mit einem neuen zu vermehren, zumahl mit einem, dessen, in Vergleichung mit jenen, kleinerer Umfang auch weniger Inhalt erwarten läßt. Allein, die bisher über diesen Gegenstand erschienenen Abhandlungen, so große Achtung ihre Verfasser auch verdienen, und so viele Vorzüge sie selbst besitzen, sind, theils durch weitläufige Erörterungen des Zustandes der Musik in ältester Zeit — Erörterungen, die größten Theils doch nur auf Hypothesen und willkührlicher Auslegung zerstreuter Äußerungen der alten Classiker beruhen, und folglich keine historische Gewißheit geben — mehr für den Alterthumsforscher als für den Künstler und Kunstfreund anziehend; theils sind sie eben dadurch, und durch Einmischung außerwesentlicher Erzählungen, von solcher Ausdehnung, daß derje-

Bayerische Staatsbibliothek München

nige, der die Kunst selbst, und nicht bloß ihre Geschichte, zum Gegenstande seines Studiums gewählt hat, nicht die Zeit findet, sich durch so Vieles hindurch zu arbeiten, das weder seine Wißbegierde befriedigen, noch ihm zur ästthetischen Ausbildung in seiner Kunst nützen kann; theils endlich wurden sie durch beygefügte zahlreiche Kupfertafeln auf einen Preis gesteigert, den nur Wenige zu erschwingen im Stande sind.

Es blieb daher noch immer das Bedürfniß einer Geschichte der Tonkunst, die, ohne weder durch zu großen Umfang noch durch zu große Kosten ihrer Gemeinnützigkeit im Wege zu stehen, sich bloß auf das Wesentlichste, das Wissenswürdigste beschränke, und Künstlern wie Kunstfreunden mehr eine erheiternde und zugleich unterrichtende Lectüre darbiethe, als sie zu einem mühsamen und tiefsinnigen Studium verbinde.

Die Geschichte des Ursprungs und der Fortschritte der theoretischen und praktischen Musik von G. Jones (ein Auszug aus der Encyclopädia londinensis) schien diesem End-

zwecke am besten zu entsprechen, wenn man den ersten, rein historischen Theil dieses Werkes heraus heben, die beyden folgenden aber, wovon der eine die Aufschrift: Über musikalische Aufzeichnung oder praktische Musik, der andere: Von musikalischen Instrumenten und ihren Tonleitern führt, hinweg lassen wollte; diesen, weil er in mehreren anderen Werken, nahmentlich in dem so eben in Mayland erscheinenden Prachtwerke über das Costüm aller Völker und Zeiten, abgehandelt ist, und sehr vieler Kupferstiche zu seiner Erläuterung bedarf; jenen, weil er bloß Lehrgegenstände enthält, die nicht in eine Geschichte, sondern in eine Schule der Tonkunst gehören, auch in jeder solchen Anweisung zu finden sind; und beyde, weil sie das Werk unnöthig vergrößert, seinen Preis beträchtlich erhöht, und so in doppelter Beziehung die Absicht vereitelt haben würden, welche der gegenwärtigen Übersetzung zum Grunde lag.

Da übrigens nicht geläugnet werden kann, daß der englische Verfasser, neben dem vielen wahrhaft Schönen, Trefflichen und Anziehenden, das sein Werk

ziert, in demselben, aus Vorliebe für sein Vaterland sowohl, als für einzelne Heroen der Kunst, manche Lücke gelassen, manches ausgezeichnete Verdienst nicht hinreichend gewürdigt oder gar übergangen, und manche irrige Ansicht aufgestellt habe; bestreben sich die beygefügten, theils aus classischen Schriftstellern, theils aus Nachdenken und Erfahrung geschöpften Anmerkungen, das Fehlende so viel als möglich zu ergänzen, das Unbillige auszugleichen, und das Irrige zu berichtigen.

Einleitung.

Rousseau nennt die Musik „die Kunst, Töne auf eine dem Ohre angenehme Weise zu verbinden [1].“ Diese Verbindung geschieht entweder gleichzeitig oder in einer Reihenfolge; im ersten Falle bewirkt sie die Harmonie, im letzten die Melodie. Doch die nähmlichen Töne oder Intervalle, welche, auf einander folgend vernommen, Vergnügen gewähren, bringen nicht immer dieselbe Wirkung in der Harmonie hervor, obschon die Grundsätze, nach welchen die einfacheren und vollkommneren Arten der Harmonie gebildet werden, mit jenen der Melodie beynahe völlig einerley sind. Unter vollkommener Harmonie verstehen wir hier nicht jene Fülle, jene zusammengesetzte Modification harmonischer Töne, die man in der Praktik bewundert; sondern jene Harmonie, welche die Theoretiker und Künstler die vollkommene (perfecte) nennen; jene Harmonie, welche aus der Vereinigung gleichzeitiger, durch die Vibration nach den Verhältnissen von Terzen, Quinten und Octaven hervorgebrachter Töne, oder aus deren Verdopplung, entspringt.

Diese Kunst wird aber eine nicht nur ausgedehnte, sondern auch tiefsinnige Wissenschaft, seit man die Geometrie zu Hülfe genommen hat, um die Grundsätze fest zu stellen, nach welchen jene glücklichen Modificationen des Tons sich bilden, und von welchen das Verhältniß der

geistigen oder körperlichen Eindrücke bestimmt wird, die sie auf uns machen. Die älteren Erklärungen der Musik sind der Ausdehnung unserer gegenwärtigen Begriffe von dieser Kunst nicht mehr angemessen; doch verräth Rousseau eine mit dem Charakter eines Philosophen höchst unverträgliche Unbedachtsamkeit, wenn er daraus folgert, daß die Begriffe der Tonkunst schwankend oder unbestimmt seyen. Jede, für Verfeinerung und Zartheit in Dingen des Geschmacks oder der Empfindung empfängliche Seele muß sich bewußt seyn, daß es eine Musik in Handlungen, so gut als in Tönen gibt, und daß die Begriffe von Schönheit und Schicklichkeit, von Harmonie und Simmetrie, wenn wir so sagen dürfen, auf gleiche Weise eine sichtbare, wie eine hörbare Musik schaffen. Jene trefflichen Männer, deren durchdringendes Auge in jeder Kunst, in welcher Geschmack und Anstand vorherrschen, die Natur mit einem einzigen Blicke auffand, würden mit Hohn und Verachtung die beschränkten, mikroskopischen Ansichten betrachten, deren allein ihre Nachfolger in der Philosophie sich fähig zeigten. Wir wollen uns indessen um ihre unzureichenden Definitionen nicht bekümmern. Eben so wenig können wir, auf so achtbarem Grunde auch Rousseau's Ansehen beruhen mag, seine ägyptische Etymologie des Worts Musik annehmen. Die festgesetzte Ableitung von Muse konnte nur ein paradoxer Kopf in Zweifel ziehen. Daß die Musik in Ägypten bereits ausgeübt wurde, bevor sie noch in Griechenland als Kunst bekannt war, ist eine Thatsache, die nicht bestritten werden kann, aber es folgt daraus nicht, daß die Griechen eben so wohl den Nahmen

der Kunst, als die Kunst selbst, von den Ägyptern geborgt haben. Da die Musik dem Menschen so natürlich ist, daß überall, wo articulirte Laute gebraucht werden, auch Gesangesweisen zu hören sind; so hat man eben nicht Ursache, den Begriff der Musik von dem Pfeifen des Windes durch das Schilfrohr an den Ufern des Nils abzuleiten. Und wahrlich, wenn wir bedenken, mit welcher Leichtigkeit wir vom Accent der Sprache zu diatonischen Tönen übergehen; wenn wir beobachten, wie zeitlich Kinder die Sprache ihrer Unterhaltungen dem Zeitmaße und der Melodie, obgleich unvollkommen, anpassen; wenn wir betrachten, wie früh und wie allgemein diese Gewohnheit sich verbreitet; so werden wir leicht den Schluß ziehen, daß der Begriff von Musik dem Menschen angeboren, und dem Grundstoffe seines Wesens einwohnend sey. Wir haben bereits gesagt, daß die Grundsätze, auf welchen die Musik beruhet, und die Regeln, nach welchen sie geleitet wird, eine eigene Wissenschaft ausmachen. Die nähmlichen Grundsätze, in der Ausführung angewendet, bilden eine Kunst; daraus entsteht die erste und vorzüglichste Untertheilung der Musik in *speculative* und *praktische*.

Speculative Musik ist, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, die Kenntniß der Natur und der Anwendung jener Materialien, aus welchen die Musik besteht, oder, mit anderen Worten, all der verschiedenen Beziehungen zwischen hoch und tief, widrig und angenehm, schnell und langsam, kräftig und schwach, für welche die Töne empfänglich sind; Beziehungen, die, indem sie alle möglichen Arten der Verbindung der Musik und des Schalls

in sich fassen, zugleich alle Ursachen der Eindrücke zu enthalten scheinen, welche diese Verbindungsarten auf das Ohr und die Seele zu machen im Stande sind.

Praktische Musik ist die Kunst, jene Grundsätze, welche aus der Theorie des angenehmen Schalls hervor gehen, in der Ausübung, entweder zugleich, oder auf einander folgend, anzuwenden; oder, mit anderen Worten, Klänge, welche den aus ihrer Zusammenstimmung, Dauer, und Folge entspringenden Verhältnissen zusagen, dergestalt zu führen und zu ordnen, daß sie auf das Ohr jene Wirkung machen, welche der Tonsetzer beabsichtete. Dieß ist die Kunst, welche wir Tonsatz (Composition) nennen. Die wirkliche Hervorbringung der Klänge durch Stimmen oder Instrumente, die man Ausführung (Execution) nennt, ist ein bloß mechanisches und wirkendes Kunstfach, welches, vorausgesetzt, daß man die Intervalle richtig anzustimmen, die Grade ihrer Dauer genau zu bemessen, die Klänge, übereinstimmend mit jenen Abstufungen, welche von der Tonart vorgeschrieben sind, und mit der Geltung, welche das Zeitmaß erfordert, zu erheben oder zu dämpfen wisse, keine andere Kenntniß bedarf, als eine vertraute Bekanntschaft mit den in der Musik üblichen Schriftzeichen, und eine Fertigkeit, diese schnell und leicht auszudrücken.

Es scheint, daß die Tonkunst eine der zuerst erfundenen Künste war, und daß die Vocalmusik früher bestand, als die Instrumentalmusik, wenn es anders in frühester Zeit überhaupt eine Musik gab, die man rein instrumental nennen konnte, da es mehr als wahrscheinlich ist, daß

die Musik ursprünglich zum Vehikel der Dichtkunst geschaffen wurde; folglich, wenn auch die Stimme durch die Instrumente unterstützt und begleitet werden mochte, die Musik doch keineswegs für Instrumente allein gemeint war.

Die alten Schriftsteller erzählen uns, daß alle Gesetze, sowohl göttliche als menschliche, alle Ermahnungen zur Tugend, die Lehre von den Eigenschaften und Handlungen der Götter und Heroen, die Lebensgeschichte und die Thaten berühmter Männer, in Versen geschrieben, und von einem Chor zum Schall der Instrumente öffentlich abgesungen wurden, und es geht aus der heil. Schrift hervor, daß, von den ältesten Zeiten her, dieser Gebrauch ebenfalls bey den Israeliten geherrscht habe. Wohl war es unmöglich, ein wirksameres Mittel auszufinden, die Grundsätze der Moral dem Gemüthe einzuprägen, und dasselbe zur Liebe der Tugend zu begeistern. Demungeachtet war dieß vielleicht nicht die Folge eines vorbedachten Plans, sondern von erhabenen Empfindungen und wundervollen Gedanken eingegeben, welche in Accenten, die ihrer himmlischen Natur angemessen waren, eine ihrer selbst würdige, und ihre Größe ausdrückende Sprache zu finden strebten [a]).

Es verdient bemerkt zu werden, daß die Alten ein richtiges Gefühl für den Werth und die Wichtigkeit dieser göttlichen Kunst gehabt haben, indem sie dieselbe nicht nur als ein Symbol der allgemeinen Ordnung und des Ebenmaßes, welche in dem ganzen Gebäude der geistigen und materiellen Natur walten, sondern auch als die Quelle der wichtigsten Wirkungen, sowohl im moralischen als im politischen Leben betrachteten. „P y t h a g o r a s, A r c h y t a s,

Plato, und alle alten Philosophen hielten für unzweifelhaft, daß die Sterne, und die Bewegung des Firmaments ohne Accord und Harmonie weder geschaffen seyn, noch bestehen könnten." (Plutarch von der Musik. Cap. 68.)

Und so unser englischer Dichter Heywood:

Die Sphären tönen zu des Schöpfers Preis.
Musik begann, sobald die Welt entstand;
Vom Wort: Es werde! ward die Welt und sie,
Und Ton und Anmuth, Sang und Symphonie,
Der Einklang und die süße Harmonie. —
Es stimmen die drey Reih'n der Hierarchie,
Im frommen Dienst der ew'gen Majestät,
Zu jeder Stund' in wechselndem Gesange
Ihr Hallelujah dem Allmächt'gen an.
Die Seraphim, die Cherubim und Thronen,
Erzengel, Engel, all die Mächte preisen
Den höchsten Gott in anmuthsvollen Weisen.

Hierarchie der sel. Engel.

Plato und Aristoteles, deren Ansichten fast in jedem andern Grundsatze der Politik von einander abwichen, billigen einstimmig die Musik als ein wirksames Mittel zur Bildung des Charakters einer Nation, wie zur Leitung eines Staates, und es war die allgemeine Meinung, daß, während die gymnastischen Übungen den Körperbau kräftig und fest machen, die Musik den Charakter veredle, und jene rauhen, stürmischen Sitten mildere, durch welche die Menschen sonst zu Wilden ausgeartet seyn würden.

Da nicht geläugnet werden kann, daß die ganze Schöpfung, mit all ihren anscheinenden Unregelmäßigkeiten und

Mißklängen, auf das einfachste und dennoch bewunderns-würdigste System der Harmonie gegründet, und daß der Mensch, nach unserer gegenwärtigen Kenntniß der Dinge, in Rücksicht auf die Schärfe der Sinne, von der Vorsicht sehr günstig begabt sey, weil jeder Sinn seine Resultate der Vernunft mittheilt, welches bey den Thieren nicht der Fall ist, obgleich sie mehrere auserlesene, ihnen besonders eigene Organe besitzen; müssen wir den Schluß ziehen, daß die Musik mit der Natur des Menschen verwandt, und daß der Genuß derselben, in ihrem natürlichen oder künstlichen Zustande, eine der schönsten Gaben sey, die er vom Allmächtigen mittels der sonderbaren und schwer zu erklärenden Gehör-Werkzeuge erhielt. Der Zielpunct alles Schalls, des angenehmen wie des widrigen, des grellen wie des dumpfen, des raschen wie des langsamen, des einfachen wie des zusammengesetzten, vom lauten Getöse des Donners bis zum leisen Summen der vorüberziehenden Mücke, von dem rauhen Gekreisch der Säge bis zu den sanften Schwingungen der Äolsharfe, von dem wohlklingenden Accente und der rührenden Melodie der menschlichen Stimme bis zu dem fürchterlichen Brüllen des wilden Thieres; der Zielpunct all dieser Klänge, das Ohr, biethet dem scharfsinnigen Beobachter, dem geschickten Anatomen, dem unparteyischen Philosophen ein Wunder von Zusammenhang dar, und bildet den ersten Ring in der glückvollen Kette gesellschaftlicher Genüsse. Unter der röthlichen Decke des Ohrs, in seinen gesonderten, zitternden Zellen war es, daß das erste Lispeln jugendlicher Liebe, das halblaute Kosen der Zuneigung, und die furchtsamen Seufzer

der erwachenden Leidenschaft die erste und schönste Harmonie der Welt schufen. Das Ohr war es, dem die ersten zwischen Mann und Weib gewechselten Worte die ersten musikalischen, entzückend klingenden Töne zuführten; sie schwebten auf den neu geschaffenen Schichten der sie umgebenden Luft, indeß im Walde der Chor der Vögel — in das süße Gemurmel des benachbarten Baches, und in das Rauschen der belaubten Bäume einstimmend — unseren ersten Ältern den hochzeitlichen Hymnus sangen; und dann, o dann war die Musik geboren!

Musik! o du, die jedes Leiden mildert,
Durch die die Wonne spricht, die Liebe seufzt,
Wenn sie, stets jung, bald in der Laube lispelt,
Bald, kühner, hell gleich einer Fackel glüht,
Entzündet an der Schönheit holden Strahlen,
Und, wohl beredt, die Zeit, das Plätzchen mahlt,
Wo die Geliebte, Anfangs zwar sich sträubend,
Gewährt, vergibt, doch nicht vergessen mag. —
Des Himmels Tochter, stiegst du mit der Schwester,
Der Freude, uns zum Heil, zur Erd' herab,
Der Macht dir unbewußt, die, tief empfunden,
Mit schwachem Ton die stärkste Seele zwingt,
Wenn er, das Stöhnen bald und das Geschrey
Der fallenden Nationen übertäubend,
Im Sieges-Päan stolz die Lüfte theilt;
Und bald des Dorfes Schöne lieblich ruft
Zum frohen Tanz, die, hüpfend, nicht der Zeit
Und ihrer mäh'nden Sense dann gedenkt. —
Musik! o, was bist du! —

So lang die Unschuld unter den Bewohnern der Erde

geweilt, war Musik ihr Vergnügen, und goß Entzücken in das Herz, aus dessen ruhigen Tiefen sie entsprang. Kein Streit störte den friedlichen Einklang der Gemeinde, und Freundschaft verband sich mit Liebe, das Glück zu verewigen. Von dieser Ansicht aus stellen wir uns vor, daß das goldne Alter, wenn es je da war, das Alter der Melodie und des Gesanges gewesen seyn müsse. Auch war es, wenn das Verderbniß die Menschen unter die Thiere erniedrigte, stets das Amt der Musik, sie zu ihrem ursprünglichen Zustande, zu ihrer ehemahligen Würde wieder zurück zu führen. Unter dem gefälligen Gewande der Allegorie wird uns erzählt, daß Orpheus durch Gesang und Saitenspiel die wildesten Thiere der Erde zwang, sich zu seinen Füßen zu schmiegen, und der Gewalt der Musik zu huldigen. Bey der Gründung von Theben sah die Luft mit Erstaunen ungeheure Steine und schwere Säulen der süßtönenden Stimme Amphions gehorchen. Mit Entzücken auf die lieblichen Weisen der Leyer Arions horchend, tanzten die stummen Bewohner des Wassers um ihn her, und retteten ihm das Leben; während das Feuer im Strahl der Morgensonne dem ehernen Standbilde des ägyptischen Memnon alle Zauber der Harmonie entlockte. So hat die Mythologie in ihren sinnvollen Fabeln die Musik vorgestellt, mit Hülfe der unbegreiflichen Elemente die Natur durchdringend, und das Weltall belebend. Selbst die unterirdischen Regionen, und die grimmigen Bewohner des Tartarus waren für die süßen Eindrücke der Melodie nicht unempfindlich; gerührt von dem trostlosen Gatten Euridicens, vergaßen sie einen Augenblick, die Schatten zu quä-

len, und der unerbittliche Pluto fühlte sich zum Mitleid erweicht [3]). Die Harmonie wurde für einen der ersten Abkömmlinge des Himmels gehalten (Hesiod's Theog.); der Mensch horchte entfernteren Einklängen, höheren Melodien, und glaubte, entzückt, wie Scipio in seinem Traume, die Musik der Sphären zu vernehmen.

Diese machtvollen Allegorien, obschon von der Phantasie erzeugt, beweisen gleichwohl, welche Begriffe die Alten sich von der Musik geschaffen hatten. Das Lob derselben findet sich allenthalben in ihren Schriften. Wunder werden ihr beygelegt, und könnten wir glauben, was sie, nicht als Fabeln, sondern als Thatsachen durch Überlieferung empfingen, und wieder erzählten; der Kopf und das Herz des Menschen wären das Spielzeug dieser himmlischen Kunst, von ihrer Allgewalt nach Gefallen hinauf und hinab geschleudert. Freude oder Traurigkeit, Feigheit oder Muth, Eifersucht oder Furcht, Hoffnung oder Verzweiflung schwebten um die erzitternden Saiten der Leyer, entströmten aus den süßtönenden Öffnungen der Flöte, eilend, den bezeichneten Gegenstand zu beglücken oder zu betrüben, zu verwunden oder zu trösten, zu erwecken oder in den Schlaf zu lullen; und augenblicklich erschien, nach den wechselnden Weisen des Instruments, ein Lächeln oder eine Thräne auf dem mannigfaltig bewegten Gesichte des Menschen.

Wie sehr muß der Kunstfreund es bedauern, daß uns keine Spur von dem geblieben ist, was die Musik der Alten wirklich gewesen, und daß alle Urkunden, die über einen so anziehenden Gegenstand hätten Licht verbreiten

können, im reißenden Strome der Zeiten untergegangen sind. Wir haben zwar Abhandlungen und Werke der Griechen über die alte Musik, aber sie nützen uns nicht; denn selbst die gelehrtesten Professoren der neueren Harmonie vermögen nicht, sie zu verstehen. Die langweiligen Spitzfindigkeiten der ewigen Gewinde durch das Labyrinth eines zergliederten Diapason; der besondere Charakter ihrer Tetrachorde, und das undurchdringliche Dunkel, welches über der Kenntniß ihrer Tonzeichen liegt, sind wesentliche Ursachen zur Betrübniß für das Gefühl des Tonkünstlers, wie für die Neugierde des Alterthumsforschers.

Der gelehrte und berühmte Dr. Burney sagt in seiner Einleitung zur Geschichte der Musik der Alten eben so unbefangen als wahr: „Was die Musik der Alten wirklich war, ist jetzt nicht leicht zu bestimmen; doch dieß ist gewiß, daß sie etwas gewesen, was dem Menschen das höchste Vergnügen gewährte. Denn nicht nur die Dichter, sondern auch die Geschichtschreiber und Philosophen der besten Zeiten Griechenlands und Roms sind eben so umständlich im Lobe der Musik, als im Lobe derjenigen Künste, von welchen hinlängliche Überreste auf uns gekommen sind, um diese Lobeserhebungen zu bewähren [4]). So groß war übrigens die Empfänglichkeit der alten Griechen für Gesang, und so weich und ausgebildet ihre Sprache, daß sie der übrigen Welt eben das gewesen zu seyn scheinen, was heut zu Tage die Italiener ihr sind, deren Sprache selbst Musik, und deren Gehör so fein, so an süße Töne gewohnt ist, daß sie, sowohl durch Erziehung als durch Übung, schwer zu befriedigende Richter über Musik sind."

Der Doctor hätte noch hinzu setzen können: „Durch die Natur," denn die harmonievolle Gluth des angenehmen Klima Italiens scheint den reitzbaren Nerven, und dem Körperbau seiner Einwohner solch ein feines Gefühl mitgetheilt zu haben, daß man glauben möchte, ein Kind, in zartem Alter unter den rauheren Himmelsstrich des Nordens gebracht, oder von italienischen Ältern sogar dort geboren, würde seine ersten Töne mit mehr Annehmlichkeit und Abwechslung trillern, als die Kinder desjenigen Volks, unter das es zufällig versetzt wäre [5]). Burney fährt mit großer Freymüthigkeit also fort: „Der Gegenstand der alten Musik ist so dunkel, und die Schriftsteller, welche davon handelten, sind in ihren Meinungen so uneins, daß ich lieber alle Erörterung hierüber unterlasse; denn, die Wahrheit zu sagen, das Studium der alten Musik ist gegenwärtig mehr die Sache des Antiquars, als des Tonkünstlers geworden."

Wir stimmen diesem Schriftsteller in Allem, was wir oben angeführt haben, vollkommen bey. In der That, wie kann irgend Jemand annehmen, daß Männer von Geschmack und zarter Empfindung, wie Aristoteles, Plinius, Plutarch u. a. m., deren Seele von Allem, was in den schönen Künsten gut war, angezogen wurde, gerade über Musik und ihren fast übernatürlichen Einfluß auf die Leidenschaften und Gefühle der Menschen geirrt haben sollten? „Aristoxenus sagt ausdrücklich, daß, als die Musik bey Gastmahlen und Festlichkeiten eingeführt wurde, es vorzüglich darum geschah, weil, wenn der Wein Bewegung und Aufruhr im Körper und Herzen derjenigen

verursacht, die ihn zu häufig trinken, die Musik die Macht besitzt, durch die Ordnung und das Ebenmaß ihrer Töne beyde in einen ruhigen Zustand zurück zu führen." (Plutarch von der Musik. Cap. 67). Man hat die Angemessenheit und Billigkeit des Lobes bezweifelt, welches Plinius und Andere den griechischen Mahlern, unter Alexander, beygelegt haben. Über die Talente eines Apelles, eines Zeuxis, eines Parhasius, wurden Untersuchungen angestellt, und ihre Arbeiten von Barbaren unserer Zeit mit jenen unserer besten Aushängeschild-Mahler verglichen. Doch, was war die siegende Antwort auf diese Zweifel? Seht die Überbleibsel ihrer unnachahmlichen Werke in der Bildhauerkunst überhaupt, und im Fache der Standbilder insbesondere. Seht ihren Apollo, ihren Laocoon, ihre mediceische Venus und tausend andere! Kann ein Mensch von gesundem Verstande annehmen, daß dieselben Schriftsteller, die Geschmack genug hatten, die Schönheit dieser Wunder der Plastik zu fühlen, und Genie genug, sie zu beschreiben, in Werken der Schwesterkunst, der Mahlerey, so sehr geirrt haben könnten? Plinius hat den Laocoon gesehen, und die Werke des Apelles, er hat sie alle bewundert, und alle mit der nähmlichen Begeisterung geschildert. Die Folgerung ist klar. Beyde, Bildnerey und Mahlerey, verdienten die nähmlichen Lobeserhebungen. Wenden wir nun diesen Schluß auf die Musik an, und wir werden überzeugt bleiben, daß sie bey den Alten, wie Burney sagt: „etwas gewesen ist, das dem Menschen das höchste Vergnügen gewährte."

Doch Mancher wird fragen, würde ein Perikles,

einfach wie die Natur, in wenig Tacten das Rieseln der kleinen Flüsse zwischen den Staunen erregenden Felsen und den anmuthsvollen Thälern des Schweizerlandes, vereint mit der muntern Bewegung eines ländlichen Tanzes im Schooße der Alpen ausdrückt, dieses Beyspiel ungekünstelter Melodie, vielleicht so alt als das Volk der Allobrogen (das lange seine Freyheit zu bewahren, und die Klauen der römischen Adler fern zu halten wußte), ist durch Überlieferung auf uns gekommen, und Jedermann weiß, daß diese naiven nationalen Töne die magische Kraft besitzen, den Augen schweizerischer Hirten Thränen sehnsüchtiger Erinnerung zu entlocken, wenn sie dieselben in einem fremden Lande hören, sey es auch noch so fern von den scharfen Felsen und beschneiten Bergspitzen, wo sie geboren wurden. So viel von der Gewalt der Musik, selbst in ihrem unausgebildeten Zustande, über das Gemüth des Menschen.

Man hat sinnreich gefabelt, daß Apollo der Gott der Musik sey, weil er sie erfunden; diese Allegorie spielt auf die Meinung desjenigen an, der zuerst eine sonderbare, doch unerklärliche Ähnlichkeit zwischen der siebensaitigen Leyer und den sieben Planeten entdeckte, von welchen angenommen war, daß sie die Sonne, ihr im Choral huldigend, umgeben. Der Raum zwischen den Tönen im Diapason, und die Stellung der Planeten gegen die Sonne waren streng berechnet, und die himmlische Harmonie wurde mit der irdischen Melodie auf dieselbe Linie gestellt. In neuerer Zeit fand man auch in den drey Hauptfarben des Sonnenstrahls mit ihren vier zufälligen prismatischen Zwischentönen eine Analogie mit dem Heptachord (der siebensaitigen Leyer),

und die Melodie der Töne des letzteren hielt man für zusammenhängend mit der Harmonie der Schöpfung. Da aber die Sonne gleichsam die Urheberinn der Farben ist, weil es ohne Licht keine Farben gibt, und da sie als die Grundnote der astronomischen Harmonie betrachtet wurde; geschah es nicht ohne einige Ursache, daß Apollo auf die Autorschaft der Tonkunst Anspruch machte.

Noch ein anderer Gott wirbt um die Ehre, der Erfinder der Leyer gewesen zu seyn. Der tönende Körper seines Instruments war entweder der Schedel eines Stiers, oder die convexe Oberschale einer Land-Schildkröte, welches wir den Antiquaren zu entscheiden überlassen; alte Denkmahle wenigstens stellen ihn mit einer Leyer vor, die bald aus diesem, bald aus jenem Stoffe geformt ist. Gegenwärtig gilt es die Frage, warum der listige Jüngling, der durch den Zauber seines Saitenspiels den hundertäugigen Hüter der Geliebten Jupiters, der ägyptischen Io, einschläferte, in der Götterlehre der erste Verfertiger musikalischer Instrumente genannt wird. Die Ursache scheint klar, die Antwort leicht: Mußte nicht der Bothe der Götter mit übernatürlicher, überzeugender Beredsamkeit ausgestattet seyn? Und wurde nicht die Musik für das mächtigste Mittel gehalten, das Gemüth zu erweichen, und das Herz zu fesseln? Montaigne erwähnt in seinen berühmten, aber selten gelesenen Versuchen, daß sein Vater, besorgt, Harmonie in sein Gemüth zu bringen, und die natürliche Reitzbarkeit des Kindesalters zu beruhigen, Befehl gab, ihn nie anders als durch die süßeste Melodie musikalischer Instrumente aus seinem Mor-

genschlummer zu wecken. Ältere und selbst neuere Thatsachen, abgesehen von den schönen Bildern griechischer und römischer Phantasie, vereinen sich, das Ansehen zu bewähren, in welchem die Musik zu aller Zeit gestanden ist; und, um mit einem vorzüglichen Beweise zu schließen: So oft der Mensch, vom Dankgefühl gegen die Gottheit beseelt, oder von Angst darnieder gedrückt, das Bedürfniß fühlt, sich an seinen Schöpfer zu wenden, nimmt er seine Zuflucht zum Gesange. Daher die Hymnen des Orpheus, des Homer, und tausend anderer Dichter vor ihnen; daher der beständige Dienst geschickter Tonkünstler am Altare zu Delphi, zu Ephesus, und am Capitol; daher die Einführung der Musik in die christliche Kirche von ihrer frühesten Periode bis auf den heutigen Tag; so, daß es scheint, als könne unser Gebeth nur auf den einschmeichelnden Weisen dieser himmlischen Kunst zum Throne Gottes sich aufschwingen.

Geschichte der Tonkunst.

Das Alterthum der Musik, als Wissenschaft, ist so allgemein bekannt, daß es keines förmlichen Beweises bedarf. Bey den Alten war oft der Priester, der Prophet, der Dichter und der Sänger in derselben Person vereint, und von den ältesten Zeiten her hatte die Musik Zutritt bey den religiösen Ceremonien, den öffentlichen Festen, den kriegerischen Einrichtungen, den Leichenbegängnissen, und den häuslichen Ergetzungen der Menschen.

Es geht aus der heiligen, und aus der profanen Geschichte hervor, daß die Musik eine der ersten Künste war, welche die Menschen gekannt haben. Musikalische Instrumente waren schon vor der Sündfluth im Gebrauche, denn von Jubal wird gesagt, daß er der Vater all derjenigen gewesen, welche die Harfe und die Orgel spielten. Das Ansehen des Moses, und das Zeugniß der ältesten und achtungswürdigsten Geschichtschreiber geben uns den Beweis, daß Ägypten eines der ersten Länder in der bekannten Welt war, welches die Künste und Wissenschaften pflegte. Die wunderbaren Reste der ägyptischen Pyramiden zeigen, daß die Ägypter die Baukunst kannten, und daß sie von ihnen auf den höchsten Grad der Herrlichkeit gebracht wurde. Sie zeichneten alle neuen Erfindungen auf ihre Säulen und Pfeiler auf, und auf man-

chem ihrer ältesten Obeliske sieht man musikalische Instrumente abgebildet. Im Marsfelde bey Rom steht noch heut zu Tage ein Obelisk, von welchem man glaubt, daß er im alten Theben, von Sesostris, fast vier hundert Jahre vor dem trojanischen Kriege, errichtet wurde; darauf erblickt man, unter anderen Hieroglyphen, ein musikalisches Instrument mit einem langen Halse, an welchem zwey Saitenwirbel sich befinden; das Ganze ist dem neapolitanischen Calascione ähnlich.

Den Ursprung der Tonkunst an einer noch entfernteren Quelle aufsuchen zu wollen, als die Geschichte Ägyptens ist, würde ohne Erfolg bleiben. Die Griechen erkennen einmüthig, daß die meisten musikalischen Instrumente von ägyptischer Erfindung waren. Die Musik stand bey jenem Volke in so hoher Achtung, daß ihre Kinder mittels derselben die Buchstaben lernten; die Gesänge wurden durch Gesetze bestimmt, und eine gewisse Gattung von Musik, mit Ausschließung aller übrigen, von der Regierung eingeführt. Sie theilten ihre Einwohner in Kasten oder Stämme, jedes Gewerbe auf eine Familie beschränkend; und, da die Musik in früheşter Zeit der Priesterschaft allein zugewiesen wurde, machten die Hebräer, welche mehrere ihrer Gebräuche annahmen, den Dienst der Priester, Leviten und Musiker im Stamme Levi erblich. Die Lacedämonier stimmten hierin ebenfalls mit den Ägyptiern überein, und beschränkten die Tonkunst auf eine bestimmte Familie; so wie ihre Priester, gleich jenen in Ägypten, in der Arzeneykunde und Musik unterrichtet, und

in die religiösen Mysterien eingeweiht wurden. Nachdem die Ägyptier von den Persern unterjocht waren, lagen Wissenschaften und Künste für lange Zeit darnieder, aber unter den Ptolomäern, besonders unter dem siebenten Könige dieses Nahmens, kam die Musik nebst anderen Künsten Griechenlands wieder in Aufnahme, fand große Aufmunterung am Hofe von Alexandrien, und wurde fortan ausgebildet, bis zur endlichen Auflösung des Reichs.

Was die Vocalmusik betrifft, welche die Stimme der Natur ist, so bleibt kein Zweifel, daß sie mit der Menschheit gleiches Alter habe. Wer verlieh den Vögeln die Gabe des Gesangs, wovon der Wald wiedertönt? Wer lehrte die Nachtigall ihre mannigfaltigen Weisen? Die Natur, jene Meisterinn der Tonkunst, von welcher alle Wesen gelernt haben, die melodischer Klänge fähig sind.

Wenn wir die heilige Schrift durchlesen, wird uns die höchste Authorität überzeugen, daß die Musik in frühester Zeit allgemein im Gebrauche stand. Doch, obschon in dem Pentateuch (den fünf Büchern Moses) des Jubal gleich Anfangs erwähnt wird, konnte er doch nur kurz vor der Sündfluth, im Jahre der Welt 1656, gelebt haben; folglich mußte die Erde mehrere Jahrhunderte früher bevölkert gewesen seyn, als die Erfindung musikalischer Instrumente Statt fand. Übrigens darf man sich nicht vorstellen, daß das Instrument, welches in der englischen Übersetzung der Schrift Orgel genannt wird, eine so edle und so kunstreich zusammengesetzte Maschine gewesen sey, als die, welche gegenwärtig diesen Nahmen trägt.

Im Hebräischen wird sie Huggah geheißen, welches, wie die Ausleger behaupten, eine Art von Syrinx oder Fistel war. In der Übersetzung der Siebenzig findet man, statt Harfe und Orgel, Psalter und Zither. Hieraus scheint es, daß die Übersetzer, die älteren wie die neueren, in allen Theilen der Welt, da ihnen die wirklichen Formen und Eigenheiten der hebräischen Instrumente unbekannt waren, ihnen die Nahmen derjenigen beylegten, welche in ihrem eigenen Lande die gewöhnlichsten gewesen sind.

Indessen findet sich in der Bibel keine Erwähnung von ausgeübter Musik, bis mehr als sechs hundert Jahre nach der Sündfluth. In der Genesis aber (XXXI. 26. 27.) ungefähr 1739 Jahre vor Christi Geburt, nach hebräischer Zeitrechnung, wird von Vocal- und Instrumentalmusik, als von allgemein verbreiteten Dingen gesprochen. „Da sprach Laban zu Jacob: Was hast du gethan, daß du mein Herz gestohlen hast, und hast meine Töchter entführt, als die durchs Schwert gefangen wären? Warum bist du heimlich geflohen, und hast dich weg gestohlen, und hast mirs nicht angesagt, daß ich dich hätte geleitet mit Freuden, mit Singen, mit Pauken und Harfen?" Laban war ein Syrier und Bruder der Rebecca, der Gattinn Isaacs; wornach die Pauken und die Harfen unter die asiatischen Instrumente gezählt werden müssen.

Nach dieser Zeit liefert der heilige Text keinen weitern, die Musik treffenden Umstand bis zum Jahre 1491 vor Christus, wo wir den ersten Hymnus oder Psalm,

an das höchste Wesen finden. Er enthält die frommen Dankgefühle des Moses, nach dem Durchzuge durchs rothe Meer, an der Spitze des ganzen, so eben der Knechtschaft entgangenen Volkes Israel. „Da sangen Moses und die Kinder Israels dieß Lied dem Herrn, und sprachen: Ich will dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche That gethan; u. s. w. (Exod. XV.) Moses ward bey dieser Gelegenheit von Miriam, der Prophetinn und Schwester Aarons, begleitet, die (Vers 20.) „eine Pauke [6]) in ihre Hand nahm, und alle Weiber folgten ihr nach hinaus mit Pauken und Reigen. Und Miriam sang ihnen für: Laßt uns dem Herrn singen," u. s. w.

Hier ist der erste Beweis, daß Weibern erlaubt war, an der Ausführung religiöser Feyerlichkeiten Theil zu nehmen, und daß der Gesang durch Instrumentalmusik und Tanz begleitet wurde.

Bey mehreren Gelegenheiten sang Einer aus dem Chor einen einzelnen Vers des Hymnus, welchem dann von den Andern mit einem, in gewisser Rücksicht dem ersten entsprechenden Verse geantwortet wurde. Der 135. Psalm ist offenbar für drey Chöre eingerichtet; wovon der hohe Priester mit dem Hause Aarons den ersten, die Leviten den zweyten, die Versammlung aber den dritten gebildet haben; jede Abtheilung hatte dabey ihren eigenen Gesang-Part, und vereinigte sich bey bestimmten Zwischenstellen mit den übrigen beyden zum vollen Chor. Eine Analyse dieses Psalms möchte leicht zeigen, daß der he-

bräische Hymnus eine nicht weniger regelmäßige Dichtung sey, als die griechische Ode. Eines kann jedoch nicht zu sehr bedacht werden, daß nähmlich die Gewohnheit, im Wechselchor zu singen, aus der jüdischen Kirche auf die christliche übergegangen ist. Plinius (im X. Buche, und der 97. Epistel) bemerkt von den ersten Christen, daß „sie abwechselnd Verse an Christum wiederhohlen, wie an einen Gott;" und noch findet man in dem Wechselgesange oder den Responsorien der Lithurgie der gegenwärtigen Kirche die Reste jenes alten Gebrauchs.

Der heil. Stephan sagt uns (VII. 21. 22.), daß Moses, der von Pharaons Tochter „wie ihr eigener Sohn erzogen ward, in aller Weisheit der Ägyptier unterrichtet wurde;" und Clemens Alexandrinus, die Fähigkeiten des Moses vereinzelnd, bestätigt, daß er „in seinem reifern Alter von den Ägyptiern in allen freyen Künsten, als: Arithmetik, Geometrie, Rhytmus, Harmonie, vor Allem aber in der Arzeneykunde und der Musik Unterweisung erhielt." Indeß hat eine Nation, deren Staat sich in der Kindheit befindet, wenig Muße, die Musik anders zu pflegen, als in so fern sie mit den religiösen Feyerlichkeiten oder der Kriegskunst zusammenhängt. Dem gemäß finden wir während der Verwaltung dieses großen hebräischen Gesetzgebers keine anderen musikalischen Instrumente angeführt; als die Trompeten, mit Ausnahme der Pauken, deren Miriam sich bediente. Moses (Num. X. 2.) erhielt einen göttlichen Befehl, „zwey Drommeten von Silber zu machen, um damit die Gemeinde zu

berufen, und wenn das Heer aufbrechen soll;" und in den folgenden acht Versen werden alle Signale festgesetzt, welche mit einer, und welche mit zwey Trompeten sollen geblasen werden. Diese Instrumente scheinen jedoch von jenen des Jubelfestes in nichts als in dem Stoffe, aus dem sie gemacht waren, verschieden gewesen zu seyn; da der hebräische Text und alle bestehenden Übersetzungen desselben ihnen die nähmliche Benennung geben.

Das Fest der Trompeten, welches Moses im Monathe September einsetzte, (XXIX. 1.) hielt man für das Erntefest. „Und der erste Tage des siebenten Mondes soll bey euch heilig heißen, daß ihr zusammen kommt; keine Dienstarbeit sollt ihr drinnen thun. Es ist ein Drommeten-Tag." Die strenge Beobachtung des Sabbats an jedem siebenten Tag erhob Sieben zu einer heiligen Zahl unter den Hebräern; daher wurde nicht nur der siebente Tag, sondern auch die siebente Woche, der siebente Monath, das siebente Jahr und das siebenmahl siebente Jahr geheiligt. „Da sollst du die Posaunen lassen blasen durch all euer Land." (Lev. XXV. 9.)

Nun kömmt keine weitere Erwähnung der Musik bis zum Gesange der Deborah und des Barak vor (Richter. V.), welcher ein gesungener Dialog ohne alle Instrumentalbegleitung gewesen zu seyn scheint. Ungefähr fünfzig Jahre nach dieser Periode, 1143 vor Christi Geburt, geschah es, daß die unglückliche Tochter Jephta's, nachdem sie ihres Vaters Sieg über die Ammoniter vernommen, ihm mit Pauken und Reigen entgegen zog.

(Richter. XI. 34.) Von dieser Zeit, bis Saul zum Könige erwählt wurde, 1095 vor Christus, spricht die heilige Schrift von keiner Gattung der Musik, außer vom Trompetenschalle bey kriegerischen Unternehmungen.

Nun aber zeigt sich ein Umstand, der vorzügliche Aufmerksamkeit verdienen dürfte. Es scheint nähmlich aus einigen Stellen der Bibel, daß die Musik näher mit der Gabe zu prophezeyen, als mit der Dichtkunst, verwandt gewesen sey. Als Samuel, nachdem er Saul heimlich zum Könige gesalbt hatte, den neuen Monarchen in den Maßregeln unterrichtete, die er zu nehmen habe, um sich auf dem Throne zu befestigen, sagt er: „Und wenn du daselbst in die Stadt kommen wirst, wird dir begegnen ein Haufe Propheten, von der Höhe herabkommend, und vor ihnen her ein Psalter, und Pauken, und Pfeifen und Harfen, und sie, weissagend. Und der Geist des Herrn wird über dich gerathen, daß du mit ihnen weissagest.“ (1. Sam. X. 5. 6.)

Die Beyspiele dieser Verbindung der Musik mit der Prophezeyung sind in der Schrift zahlreich. „Ferners David und die Hauptleute des Heeres, gesondert zum Dienste der Söhne Asaphs und Hermans, und Jeduthuns, die prophezeyen sollten mit Harfen, mit Psaltern und mit Cymbeln. Vier der Söhne Asaphs, welche den Befehlen des Königs gemäß prophezeyten. Von Jeduthun sechs, welche mit einer Harfe prophezeyt hatten, dem Herrn Dank und Preis darzubringen. Und von den

Söhnen Hermans, der des Königs Seher war, auf Gottes Wort, vierzehn, um das Horn zu erheben."

Wenn auch unter diesem Prophezeyen nicht das Vorhersagen künftiger Begebenheiten, sondern bloß das feyerliche Lob Gottes mit Musik und Gesang, unter dem Einflusse göttlicher Begeisterung, zu verstehen ist; können wir doch nicht zweifeln, daß während dieser begeisterten Gesänge manchmahl die Zukunft enthüllt wurde. Das auffallendste Beyspiel von der Gewohnheit der Propheten, mittels der Musik ihr Gemüth zu beruhigen und göttliche Begeisterung in ihrem Innern zu erwecken, findet sich im zweyten Buch der Könige. Als die drey Beherrscher von Israel, Juda, und Edom mit ihren Kriegern durch eine Wildniß zogen, war Alles, Mensch und Thier, auf dem Puncte, vom Durst aufgerieben zu werden. „Da sprach der König Israel: O weh, der Herr hat diese drey Könige geladen, daß er sie in der Moabiter Hände gebe. Josaphat aber sprach: Ist kein Prophet des Herrn hier, daß wir den Herrn durch ihn Rath fragen? Da antwortete einer unter den Knechten des Königs Israel und sprach: Hier ist Elisa, der Sohn Saphat, der Elia Wasser auf die Hände goß. Also zogen zu ihm hinab der König Israel und Josaphat, und der König Edom. Elisa sprach: So bringet mir nun einen Spielmann. Und da der Spielmann auf den Saiten spielet, kam die Hand des Herrn auf ihn, und er sprach: So spricht der Herr; macht hie und da Gräben an diesem Bach," u. s. w. (II. Könige. III. 10—16.)

Der königliche Psalmist, dem der Geist der Prophezeyung innegewohnt, übte die Musik schon in früheren Jahren, und in seinen Psalmen liegt ein herrliches Zeugniß seiner dichterischen Gaben. Er pflegte sich durch seine Harfe zu trösten, wenn seine Seele in Schwermuth versunken war, und Gottes Lob zu singen. Saul, der von seiner Geschicklichkeit in der Tonkunst gehört hatte, sandte zuerst nach ihm, damit er ihm durch die Macht seiner Harfe Linderung verschaffe, wenn der böse Geist ihn quälte. „Wenn nun der Geist Gottes über Saul kam, so nahm David die Harfe, und spielte mit seiner Hand, so erquickte sich Saul und es ward besser mit ihm." (I. Sam. XVI. 23.) Als David König ward, gab er dieser heiligen Kunst die größte Aufmunterung; seine immer gleiche Anhänglichkeit an das Studium und die Ausübung derselben, und die große Zahl der Künstler, die er hielt, den religiösen Ceremonien beyzuwohnen, verbreitete ihren Einfluß mehr und mehr, und waren die Mittel, sie in höchster Achtung zu erhalten. Zum Dienst der Arche bestellte er vier tausend Leviten, Gott mit Instrumenten zu preisen. Als er die Bundeslade von dem Hause Obed-Edom entfernte, versammelte er ganz Israel, die Lade des Herrn hinauf zu bringen an die Stätte, die er dazu bereitet hatte. „Und David sprach zu den Obersten der Leviten, daß sie ihre Brüder zu Sängern stellen sollten, mit Saitenspielen, mit Psaltern, Harfen und hellen Cymbeln, daß sie laut sängen und mit Freuden. Aber die Priester bliesen mit Drommeten

vor der Lade Gottes. Und David hatte einen leinenen Rock an; dazu alle die Leviten, welche die Lade trugen, und die Sänger, und Chenaniah, der Singemeister, dankten dem Herrn. (I. Chron. XV. XVI.)"

Wenn wir dem Josephus glauben, ließ Salomon zweymahl hundert tausend Trompeten zum Dienste der Einweihung des Tempels machen, und viermahl hundert tausend andere Instrumente, als: Harfen, Psalter, und andere dergleichen aus gemischtem Metalle, theils Gold, theils Silber, verfertigen, um die Gesänge zu begleiten. Da obige Zahlen allen Begriff von Maß und Berechnung zu übersteigen scheinen, fügt Herr Eastcott (aus dessen Skizzen vieles dieser Abtheilung gezogen ist), folgende Bemerkungen als Ergänzung bey. Zuerst müssen wir uns erinnern, daß Gott den Salomon nicht nur mit Weisheit, sondern auch mit Reichthum segnete, wie kein Monarch, weder vor noch nach ihm, jemahls besessen. Der Einfluß des Geldes in seine Staaten war so groß (II. Chron. IX. 13.), daß während seiner Regierung das Silber keinen Werth hatte. (I. Buch der Könige X. 21.) So wie nun wirklich schätzenswerthe Gegenstände nach dem Maße gewürdigt werden, in welchem sie vollauf, oder selten vorhanden sind, wurden in einem Reiche, wie jenes des Salomon, Artikel, die zu andern Zeiten allgemein hoch gehalten wurden, für nichts geachtet. Alle Wünsche zu erfüllen, und alle Augen zu bezaubern, waren die Grundsätze, von welchen sein System durchdrungen war; seine Schätze, Magazine u. dgl. waren vielmehr Gegenstände des

öffentlichen Prunks als des öffentlichen Nutzens, und wurden fortwährend durch die ihm täglich dargebrachten großen Tribute der Fürsten des Orients vermehrt, die, wie die Königinn von Saba, seine Weisheit zu hören, die Pracht des Tempels zu bewundern, und den Überfluß, zugleich aber auch die schöne Ordnung seines Hofstaats, seiner Schatzkammer und Magazine zu sehen kamen, unter welch letzteren jene, worin die musikalischen Instrumente aufbewahrt wurden, eine ansehnliche Figur gemacht haben. Es ist ferner zu bemerken, daß der Leviten, die sämmtlich Musiker waren, 38,000 gewesen sind, und daß immer eine sehr große Zahl von Schülern erforderlich war, die jene, wenn sie im fünfzigsten Jahre ihres Alters entlassen wurden, sogleich ersetzen konnten. Überdieß kann man voraussetzen, daß ein Rückhalt von Instrumenten, in bester Ordnung, immer bereit gehalten wurde, zum besondern Gebrauche am Sabbath, und an den Feyertagen, und daß, obschon Saiten-Instrumente stets der Gebrechlichkeit unterworfen sind, gleichwohl an jenem Tage, an welchem das Gesetz jede Handarbeit streng verbiethet, keines zurecht gemacht, ja nicht einmahl eine Saite darauf gezogen werden durfte.

Josephus bemerkt, daß diese Instrumente aus „einer Mischung von Gold und Silber" verfertiget waren. Doch er war zu bekannt mit der heil. Schrift, um sich solch eines Irrthums schuldig zu machen. Ich möchte hier vielmehr (sagt Herr Eastcott) ein Übersehen im Abschreiben unsers Autors voraussetzen, welches wir leicht verbessern

können, wenn wir annehmen, daß er schrieb: „Die Drahtsaiten dieser Instrumente waren aus einer Mischung von Gold und Silber verfertigt," die, wenn sie geglättet und elastisch gemacht waren, die melodischsten Klänge zur Begleitung der Stimme hervor brachten. Wahrscheinlich waren diese Instrumente auch mit einem Metall jener Art eingelegt oder verziert.

Die lange, friedliche, und für die Hebräer so glorreiche Regierung Salomons kann als das Augustische Zeitalter dieses Volks betrachtet werden, dessen Wohlstand während jener Periode es nicht nur fähig machte, Künste und Wissenschaften bey sich selbst auszubilden, sondern auch die Fremden anlockte, es zu besuchen und ihm zu dienen. So wie wir finden, daß die Römer, zur Zeit des Augustus und seiner Nachfolger, den Griechen einen großen Theil ihrer Kenntnisse in den schönen Künsten verdankten, so nützten unter Salomons Regierung Ägypten und Tyrus den Hebräern. Reichthum und guter Ruf verfehlen niemahls, Talente aus den benachbarten Reichen in ein Land zu ziehen. Was Musik und Dichtkunst betrifft, die unter der vorigen Verwaltung auf einen so ansehnlichen Fuß gebracht waren, scheint es, daß sie unter dieser vorzüglich für den Tempeldienst verwendet wurden.

Es ist die Meinung manches Auslegers der Bibel, daß Salomon der Autor mehrerer von den Psalmen war, welche dem David zugeschrieben werden. Dessen sind wir gewiß, daß er in der Dichtkunst nicht weniger bewandert war als sein Vater. Im ersten Buch der Könige, IV. Ca-

pitel, wird gesagt: „Und er redet drey tausend Sprüche, und seiner Lieder waren tausend und fünf.“ Doch ob er, wie der königliche Psalmist, ein ausübender Musiker war, ist aus der Geschichte seiner Regierung nicht abzunehmen. Indessen finden wir in den Ecclesiastes II. 8. die Musik unter jenen eitlen Schwelgereyen und Üppigkeiten erwähnt, von welchen dieser wollüstige Fürst sich gesättigt fühlte: „Ich schaffte mir Sänger und Sängerinnen, und Wollust der Menschen, allerley Saitenspiel.“ Dieß ist Alles, was man während seiner Regierung über den Gegenstand der Musik sammeln kann.

Ein Jahrhundert verfloß seit der Einweihung des Tempels, ohne daß in der Schrift etwas Merkwürdiges rücksichtlich der Tonkunst der Hebräer vorkäme, die schon angeführte Stelle ausgenommen, wo Elisa einen Spielmann verlangt, damit er ihn zur Prophezeyung begeistere.

Im Jahre 896 vor Christus wird von den Sängern gesagt, daß sie mächtig zu dem besondern Vortheile beygetragen haben, welchen Josaphat über die Ammoniter und Moabiter erhielt. Die Tonkünstler, in derselben Ordnung wie beym Tempeldienste ins Lager ziehend, gingen mit ihren Instrumenten, gleich einem Vordertreffen, ins Feld: „Und die Leviten aus den Kindern der Kohathiter, machen sich auf, zu loben den Herrn, den Gott Israel, mit großem Geschrey gen Himmel. Und er (Josaphat) unterweiset das Volk, und stellet die Sänger dem Heere, daß sie lobten im heiligen Schmuck, und vor den Gerüsteten herzögen und sprä-

chen: Danket dem Herrn, denn seine Barmherzigkeit währt ewiglich. Und da sie anfingen mit Danken und Loben, ließ der Herr den Hinterhalt, der wider Juda gekommen war, über die Kinder Ammon, Moab, und die vom Gebirge Seir kommen, und schlugen sie." (II. Chron. XX. 19—22.)

Oft schrieben die Hebräer ihren Erfolg in Schlachten der Belebung der Krieger durch den Schall der Trompeten zu, die allezeit von Priestern und Leviten geblasen wurden, welche das Volk hoch in Ehren hielt, und als begeisterte Personen betrachtete. So war es auch bey den alten Galliern, Deutschen und Britten das Amt der Druiden, die nicht nur Priester, sondern auch Musiker waren, ihre Landsleute zum Gefechte zu ermuntern.

Bis hieher hatten wir bloß von der Pflege und Aufnahme der Tonkunst bey den Hebräern zu sprechen; es bleibt nun wenig mehr beyzufügen, als was deren Vernachlässigung und Verfall andeutet. Nur selten wird ihrer erwähnt, von dem Siege bey Abijah an, bis zu der Gefangenschaft der Israeliten und der Zerstörung Jerusalems und des Tempels durch die Babylonier, unter der Regierung Jehoiachims. Vor dieser Periode wurde die Musik und andere heilige Gebräuche durch die Kriege und den Verkehr mit fremden Völkern sehr verderbt, zu jedem Versuche aber, sie auf ihre ehemahlige Reinheit, auf ihren vorigen Glanz zurück zu bringen, finden wir die verminderte Zahl der Tempeldiener zu schwach und ihre Anstrengungen zu unwirksam. Bey der Wiedereinsetzung der königlichen Familie auf

den Thron, welchen Athalia usurpirt hatte, „stand der König an seiner Stätte im Eingang, und die Obersten und Drommeter um den König, und alles Landvolk war fröhlich und blies Drommeten, und die Sänger mit allerley Saitenspiel, geschickt, zu loben." Während der Minderjährigkeit Joads „bestellte Jojada die Ämter im Hause des Herrn unter den Priestern und den Leviten, die David verordnet hatte zum Hause des Herrn" (878 vor Christus.) Auch finden wir unter jener Regierung, daß die Sänger, die Söhne Asaphs in ihre Stellen wieder eingesetzt wurden. (II. Chron. XXIII. 13—18.)

Dieß währte indessen nur kurze Zeit bey den Tempeldienern, ehe sie vertrieben, und König und Volk Proselyten einer andern Form von Gottesdienst wurden. (II. Chron. XXIV. 18.) Doch, nach verschiedenen Veränderungen, sowohl in der Religion als in der Regierungsart, ward während der Herrschaft des Hiskia, ungefähr 726 Jahre vor Christi Geburt, ein mächtiger Versuch gemacht, den Tempel in all seinem vormahligen Glanz wieder herzustellen. „Und er stellte die Leviten im Hause des Herrn mit Cymbeln, Psaltern und Harfen, wie es David befohlen hatte. Und die Leviten standen mit den Saitenspielen Davids, und die Priester mit den Drommeten." Aber der Priester waren zu wenig, um alle Ceremonien in dem Tempel förmlich zu begehen. Dem ungeachtet „war eine große Freude zu Jerusalem, denn seit den

Zeiten Salamons war solches zu Jerusalem nicht gewesen." (II. Chron. XXIX. XXX.)

Diese glückliche Periode war aber von kurzer Dauer; eine neue Religions-Spaltung und neue Unglücksfälle setzten ihr bald ein Ziel. Im Jahre 606 vor Christus wurde das hebräische Volk unterjocht, der Tempel geplündert und zerstört, wornach bald Nabuchadnezzar König und Volk gefangen nach Babylon sandte. Ohne Zweifel ward den Hebräern während der siebenzig Jahre ihrer Gefangenschaft die Feyer ihrer religiösen Gebräuche verweigert; eben so wenig konnte ihnen Zeit und Neigung für häusliche Unterhaltungen oder Feste bleiben; so, daß die Musik, das Kind der Muße und des Glücks, die Mutter unschuldiger Vergnügungen, vernachlässigt, und, gleich einem unwillkommenen Gaste, aus ihren Häusern ausgeschlossen wurde. Der Gedanke an etwas, das die Erinnerung an frühere Glückseligkeit erweckte, mußte in jenem Zustande der Sclaverey quälend seyn. „An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten. Unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die darin sind. Denn daselbst hießen uns singen, die uns gefangen hielten, und in unserm Heulen fröhlich seyn. Lieber singt uns ein Lied von Zion. Wie sollten wir des Herrn Lied singen in fremden Landen? Vergesse ich dein, Jerusalem, so werde meiner Rechten vergessen." (Psalm CXXXVII.) Dieß waren die natürlichen Gedanken und

Gefühle eines Volks, das kürzlich von Wohlstand und Glück in Knechtschaft und Elend gestürzt war.

Alles, was wir bisher über die Musik der Hebräer gesammelt haben, bezeugt bloß, daß sie bey ihnen, von ihrem Auszuge aus Ägypten an bis zur Zeit, da sie aufhörten eine Nation zu seyn, im allgemeinen Gebrauche stand; doch welche Art von Musik es war, die ihnen so viel Vergnügen gewährte, dieß zu bestimmen, fehlen uns nun die Mittel. Daß sie ihre erste Musik und ihre ersten musikalischen Instrumente, was für welche sie immer waren, von den Ägyptiern hatten, scheint keinem Zweifel zu unterliegen; doch mag all dieses bis zu den Regierungen Davids und Salomons in einem sehr rohen Zustande geblieben seyn; und selbst dann traf die Verbesserung vielleicht mehr die Quantität als die Qualität; denn die große Zahl sowohl der Leviten, der Sänger und Sängerinnen, als der Trompeten, Schalmeyen, Hörner, Cymbeln und Pauken konnten nur den Ruf der Freude oder des Flehens zu verstärken dienen.

Indeß haben wir hierüber keine zuverlässigen Nachrichten von irgend einer Nation, die Ägyptier ausgenommen, wo die Musik so frühzeitig als in der glänzendsten Periode der jüdischen Geschichte, den Tagen Davids und Salomons, gepflegt wurde, während die Griechen zu jener Zeit noch kaum ihre ersten musikalischen Instrumente erfunden hatten: Denn Homer und Hesiod, welche die griechische Dichtkunst, wo nicht erfunden, doch ausgebildet haben, und Orpheus, Musäus und Linus,

welchen sie die Erfindung ihrer Musik und ihrer Instrumente beylegen, blühten alle, nach Isaac Newtons Behauptung, erst nach jenen hebräischen Monarchen.

Was die moderne jüdische Musik betrifft (sagt Dr. Burney), sind wir durch einen hebräischen Oberpriester belehrt worden, daß seit der Zerstörung Jerusalems alle Instrumental-, ja selbst Vocal-Musik aus der Synagoge verbannt, und der wenige Gesang, welcher nun dort gehört wird, eine Neuerung, eine moderne Freyheit sey; denn die Juden halten es, nach einer Stelle eines ihrer Propheten, für gesetzwidrig, oder wenigstens für unschicklich, vor der Ankunft des Messias zu singen, oder sich zu ergetzen, bis zu welcher Zeit sie verbunden sind, im Stillen zu klagen, und zu bereuen. Die deutschen Juden sind gegenwärtig die einzigen auf der Welt, in deren Synagogen eine regelmäßige musikalische Einrichtung besteht; sie singen dort in Abtheilungen, und bewahren manche Melodien und Gesänge, die man für sehr alt hält. P. Martini führt aus Marcello's Estro-Poetico-Armonico 1724, und aus einer ungedruckten Handschrift des Ritters Hercules Bottrigari, genannt: Il Trimerone de' Fondamenti armonici 1599, eine große Zahl solcher hebräischer Gesänge an, welche in den Synagogen verschiedener Länder Europa's zu der Zeit gesungen wurden, als jene Werke geschrieben worden sind. Doch, da nicht zwey jüdische Versammlungen jene Gesänge gleichförmig singen; wer kann entscheiden, welche aus ihnen sie in jener Reinheit erhalten hat, in

welcher sie ihr von den alten Hebräern durch Überlieferung zugekommen sind?

Bey den Griechen war die Leidenschaft für Künste und Wissenschaften größer als bey den meisten anderen Völkern, und mehrere ihrer Götter wurden als die Erfinder der Musik betrachtet. Fast alle alten Philosophen schrieben Abhandlungen über diese Kunst, vorzüglich die Schüler des Pythagoras, Plato, und Aristoteles. Die ersten Dichter und Sänger Griechenlands sangen ihre Werke in großen Städten, oder in den Pallästen der Fürsten, und galten für begeisterte Personen; sie gewannen die Bewunderung und Zuneigung des Volks, bis, als sie allmählich zu zahlreich wurden, und die Kunst ein leichtes Erwerbniß schien, ihr Ansehen in der öffentlichen Meinung zu sinken begann. Kaum gab es eine Gattung von Arbeit bey den Griechen, die ohne Musik vollbracht wurde, und jede Profession hatte ihre eigenthümlichen Gesänge.

Gegen Pythagoras war die Nachwelt in der That sehr freygebig, indem sie ihm alle jene Erfindungen zuschrieb, welche Andere in Anspruch zu nehmen vernachlässiget hatten; vorzüglich gibt es kaum einen Theil der Tonkunst, als Wissenschaft betrachtet, für dessen Urheber seine großmüthigen Nachkommen ihn nicht ausgegeben hätten. So wurde ihm die Feststellung der musikalischen Verhältnisse beygemessen; die Methode, die Tiefe oder Höhe des Tons nach den mehr oder minder schnellen Schwingungen der Saiten zu bestimmen; die Bereicherung der Leyer mit einer achten Saite; (Plin. II. B. 2. Cap.) die

Harmonie der Sphären (Plato), und die griechische Musikschrift (Boethius). Zwar wurde sein Recht auf einige dieser Entdeckungen von manchem Schriftsteller bestritten, der sie einem Andern, vielleicht mit eben so wenig Grunde, zuschrieb, als sie vorher dem Pythagoras zugerechnet wurden; jedoch gibt es eine, die Musik betreffende Erfindung, welche ihm zu allen Zeiten einstimmig beygemessen ward, obschon es uns sehr zweifelhaft scheint, nicht nur, daß er, sondern das sie irgend Jemand gemacht habe. Nicomachus, Gaudentius, Jamblichus, Macrobius, und alle ihre Commentatoren sagen uns, „daß Pythagoras eines Tags, nachdenkend über den Mangel einer Regel, das Ohr zu leiten, die mit jenen, welche den übrigen Sinnen zu Hülfe kommen, analog wäre, zufällig an einer Schmiede vorüber ging, und, als er bemerkte, daß die Hämmer, deren vier waren, wahrhaft harmonisch klangen, sie gewogen, und ihr Verhältniß wie 6, 8, 9 und 12 gefunden habe. Er hing sonach vier Schnüre von gleicher Länge und Dicke auf, befestigte an jede derselben ein Gewicht nach dem erwähnten Verhältnisse, und fand, daß sie denselben Klang von sich gaben, wie jene Hämmer, nähmlich die Quart, Quinte und Octave des tiefsten Tons, welch letzteres Intervall keinen Theil des ehemahligen musikalischen Systems ausmachte, indem die Griechen bis auf jene Zeit das Heptachord, oder die Zahl von sieben Saiten, nicht überschritten hatten.“ Dieß ist das Wesentlichste der Erzählung, wie Herr Stillingfleet sie zusammen zog, der manchen Umstand dieser Ge-

schichte überhaupt bezweifelt, und läugnet, daß das Gewicht 6, 8, 9, 12, die angegebenen Intervalle hervor bringe, jedoch nicht die geringste Schwierigkeit in der Thatsache gefunden zu haben scheint, daß verschiedene Hämmer verschiedene Töne auf dem nähmlichen Amboß hervor brachten. Das Frontispice von Marpurg's Geschichte der Musik stellt den Weisen von Samos vor, wie er eben die Hämmer wägt.

Allein, obschon Hämmer und Ambos von Alten und Neuern verschlungen wurden, und von den Einen zu den Anderen mit straußähnlicher Verdauung übergegangen sind; so haben doch Prüfung und Versuche bewiesen, daß Hämmer von verschiedener Größe und Schwere auf demselben Ambos eben so wenig verschiedene Töne erzeugen, als Bögen oder Klöppel von verschiedener Beschaffenheit solches auf der nähmlichen Saite oder Glocke zu bewirken im Stande sind. In der That, Hämmer und Ambosse des Alterthums müssen ganz anders gemacht gewesen seyn, als in unseren entarteten Tagen, wenn sie irgend einen Ton hervorbrachten, der streng musikalisch war. Wir glauben nicht, daß von den Millionen wohl organisirter Sterblichen, die seit der Zeit des Pythagoras an Schmieden vorüber gingen, ein Einziger auch nur von einem einzelnen Tone, viel weniger von einer harmonievollen Zusammenstimmung dieser vulcanischen Instrumente angezogen wurde. Eine verschiedene Art von Getöse kann zwar durch Hämmer von verschiedener Größe und verschiedenem Gewicht bewirkt werden, aber es scheint nicht in

der Macht des zartesten Ohrs zu liegen, hierin den mindesten denkbaren Unterschied in Beziehung auf Tiefe oder Höhe zu entdecken. Doch, wenn auch verschiedene Körper, im Verhältniß ihrer Gestalt und Dichte, verschiedenes Getöse erzeugen, und jedes Zimmer, jeder Sessel oder Tisch einen eigenen Klang hat; kann dieser doch nicht, gleich musikalischen Tönen, bestimmt werden, welche von wiederhohlten und regelmäßigen Schwingungen gewisser Theile einer Saite, oder eines andern elastischen Körpers, und, bey Blase-Instrumenten, von der wellenförmigen Bewegung der in ein Rohr geleiteten Luft abhängen [7]).

Der Glaube, den diese Erzählung so lange gefunden hat, beweist, daß selbst Philosophen zuweilen Thatsachen auf Treue und Glauben angenommen haben, ohne sie durch Versuche zu bewähren, und daß eben so, wie der Ton der Hämmer, auch die Wirkung ihres verschiedenen, an die Schnüre befestigten Gewichts ohne Probe behauptet wurde. Galilei entdeckte, daß die Zahlen 6, 8, 9 und 12, auf verschiedene Längen von Saiten angewandt, in der That die erwähnten Intervalle hervorbringen; doch ist es erwiesen, daß, um diese Interpalle durch die Spannung verschiedener Gewichte zu erzeugen, diese die Quadrate jener Zahlen seyn müssen; daß ist: 36, 64, 81, 144. Es ist zum Erstaunen, wie dieser Irrthum, ohne Versuch, von einem Autor dem andern nachgebethet wurde, bis auf die Zeiten des Galilei. Bontempi, als er die Wirkung der Gewichte auf die Saiten in dem

pythagoräischen Verhältnisse vom 6, 8, 9, 12 untersuchte, fand, daß sie, statt der Quart, Quinte und Octave des tiefsten Tons, allein die kleine und große Terz, und den Triton angaben; wornach die ganze Erzählung über den Haufen stürzt. Doch, obgleich die Ungläubigkeit und die Versuche der Neueren den Pythagoras der Ehre beraubten, musikalische Verhältnisse durch Zufall entdeckt zu haben; gebührt ihm dennoch das größere Verdienst, durch Nachdenken und Absicht dahin gelangt zu seyn. Wenigstens ist ihm die Erfindung des harmonischen Canons oder des Monochords, von alten und neueren Schriftstellern zugesprochen worden.

Die musikalischen Forscher Griechenlands theilten sich in zahlreiche Secten, deren vorzüglichste die Pythagoräer und die Aristoxenianer gewesen sind.

Pythagoras nahm an, daß die Luft das Vehikel des Schalls, und ihre, durch eine gleichmäßige Bewegung des schallenden Körpers bewirkte Erschütterung die Ursache desselben sey. Die Schwingungen einer Saite oder eines andern tönenden Körpers, der Luft mitgetheilt, gebe den Nerven der Zuhörer die Empfindung des Schalls, und dieser Schall, schloß er, sey hoch oder tief, je nachdem die Schwingungen schnell oder langsam seyen. Er entdeckte durch Versuche, daß von zwey Saiten, in Allem, nur nicht in der Länge, einander gleich, die kürzere Saite schnellere Schwingungen, und höhere Töne hervor bringe; mit anderen Worten, daß die Zahl der Schwingungen zweyer ungleich langen Saiten, in der nähmlichen Zeit be-

wirkt, zu ihrer Länge im umgekehrten Verhältnisse stehe, folglich, je größer die Länge, desto kleiner die Zahl der Schwingungen in einem gegebenen Zeitraume sey. Der Schall, nach den Schwingungen betrachtet, welche ihn verursachen, und der Umfang der sich schwingenden Körper, wurden auf Quantitäten zurückgeführt, als solche aber der Gegenstand von Berechnungen, und geeignet, durch Zahlen ausgedrückt zu werden. Zum Beyspiele: die zwey Klänge, welche eine Octave bilden, konnte man durch 1 und 2 bezeichnen, womit entweder die Zahl der Schwingungen in einer gegebenen Zeit, oder die Länge der Saiten vorgestellt, und angedeutet werden konnte, daß der höhere Ton zwey Schwingungen verursacht, während der tiefere nur eine bewirkt, oder daß die Saite, welche den tiefern Ton von sich gibt, doppelt so lang sey als jene, welche den höhern hervor bringt. Betrachtete man die Schwingungen, so war der höhere Ton gleich 2, der tiefere gleich 1, und umgekehrt war es, wenn die Länge gemeint war. Auf die nähmliche Weise, und in demselben Sinne, konnte die Quinte durch das Verhältniß von 2 zu 3, und die Quart durch jenes von 3 zu 4 ausgedrückt werden.

Aristoxenus hielt, im Gegensatze zu den Berechnungen des Pythagoras, das Ohr für den einzigen Maßstab musikalischer Verhältnisse. Er glaubte, daß dieser Sinn musikalische Sätze hinreichend genau, nicht aber mathematische, aufzufassen vermöge; und es war, nach seiner Meinung, abgeschmackt, nach einer künstlichen Genauheit in

den Genüßen des Gehörs, mit Ausschließung der ihm eigenthümlichen Unterscheidungsmittel, zu streben. Er verwarf daher die Schwingungen und Verhältnisse des Pythagoras, als dem Gegenstande fremd, in so fern sie abstracte Ursachen an die Stelle der Erfahrung setzen, und die Musik mehr zum Vorwurfe des Verstandes, als der Sinne machen.

Diese sich widersprechenden Meinungen entzweyten die musikalische und philosophische Welt seit mehr als zwey tausend Jahren; denn erst um den Anfang des letzten Jahrhunderts wurde das System des Pythagoras durch bestimmte mathematische Beweise bestätigt, so, daß nun, in Beziehung auf den musikalischen Schall, folgende Sätze von Vermuthung auf Gewißheit übergegangen sind:

1) Der Schall wird durch die Schwingungen elastischer Körper hervorgebracht, welche die nähmlichen Schwingungen der Luft mittheilen, von welcher sie an unsere Gehör-Organe gelangen. Dieß ist augenscheinlich, da tönende Körper andere, von ihnen entfernte, in zitternde Bewegung setzen. Eine bewegte musikalische Saite z. B. bewegt auch andere, deren Spannung und materieller Inhalt ihre Schwingungen dazu eignet, mit den, von der zuerst bewegten Saite fortgepflanzten Wellen der Luft gleichen Tact zu halten.

2) Wenn die Schwingungen gleichmäßig sind, und folglich der musikalische Schall stets auf der nähmlichen Stufe bleibt, wird er spitziger, schärfer, oder höher genannt, als irgend ein anderer, dessen Schwingun-

gen langsamer sind, und dagegen wieder dumpfer oder tiefer, als jener, der aus schnelleren Schwingungen entsteht. Denn während eine Saite sich schwingt, werden ihre Schwingungen schneller, und zugleich ihr Schall schärfer, indem man ihre Spannung vermehrt, oder ihre Länge vermindert; so wie im Gegentheile durch Verminderung der Spannung und Vermehrung der Länge die Schwingung langsamer, und der Ton dumpfer wird. Dieselbe Veränderung der Stufe des Schalls wird erfolgen, wenn man, durch Hülfe von Gewichten, einer dickern oder schwerern Saite und einer dünern oder leichtern, beyde von gleicher Länge, die nähmliche Spannung gibt, da die in Bewegung zu setzende Masse der düneren Saite geringer ist.

3) Wenn mehrere Saiten sich gleich schnell schwingen, werden all ihre Töne auf derselben Stufe stehen, sie mögen übrigens an Stärke, Länge, Dehnbarkeit oder Spannung wie immer unter einander verschieden seyn. Diese Übereinstimmung von Tönen heißt unisono. Die Schwingungen des unisono sind gleichmäßig.

4) Die Schwingungen einer Saite, sie mögen längere oder kürzere Zeit dauern, sind fast gleichmäßig; denn sonst, wenn die Schwingungen an Ausdehnung abnähmen bis sie aufhören, könnte die Stufe des Tons nicht die nähmliche bleiben, wie wir doch aus Erfahrung wissen, daß sie bleibt, ausgenommen, wenn die ersten Schwingungen sehr heftig gemacht werden; in welchem Falle der Ton im Anfange etwas höher ist, als nachher.

Endlich: Unter dem Worte Schwingung wird die Zeit verstanden, welche zwischen dem Augenblicke, in welchem der sich schwingende Körper von dem ihm zugewiesenen Platze sich entfernt, und jenem verstreicht, in welchem er wieder auf denselben zurückkehrt. Siehe philos Abhandlung von 1714, und Dr. Brook Taylors Methodus Instrumentorum directa et inversa.

Nachdem die musikalischen Verhältnisse entdeckt und auf Zahlen zurückgeführt waren, wurden sie von Pythagoras und seinen Nachfolgern zum Vorbilde der Ordnung und des richtigen Ebenmaßes aller Dinge genommen: die Tugend, die Freundschaft, eine gute Regierung, die Bewegung der Himmelskörper, die menschliche Seele, Gott selbst, Alles war Harmonie. Diese Entdeckung gebar verschiedene Arten der Musik, die weit sonderbarer und unbegreiflicher sind, als die chromatische, und die enharmonische; nähmlich: göttliche Musik, weltliche Musik, elementarische Musik, und manche andere Abtheilungen und Unterabtheilungen, über welche Zarlino, Kircher, und fast alle alten Schriftsteller sich mit wunderbarem Behagen auszubreiten nicht unterließen. Es dient vielleicht eben so sehr zum Ansehen als zum Vortheile der Musik und der Philosophie, daß sie seit langem von jenen Höhen herabgestiegen sind, und ihren eigentlichen, abgesonderten Standort auf der Erde genommen haben; so, daß wir länger keine Musik zulassen, die man nicht hören, und keine Philosophie, die man nicht verstehen kann.

Aristides Quintilianus versichert uns, daß

die Tonkunst die Arithmetik, die Geometrie, die Physik, und die Metaphysik in sich begreife, und Alles lehre, vom Solfeggiren der Tonleiter bis zur Natur und Wesenheit des Menschen und der Seele des Weltalls. Um dieses zu beweisen, führt er, wie einen göttlichen Spruch, die sehr sonderbare Meinung eines gewissen Panacmus über den Zweck und die Bestimmung der Musik an, nach welcher dieselbe sich nicht darauf zu beschränken hat, Klänge zu verbinden und die Stimme zu regeln, sondern es ihr obliegt, alle Dinge in der Natur zu vereinen und in Harmonie zu bringen. Dieser Schriftsteller löst die Frage: Woher es komme, daß die Seele von der Instrumental-Musik so leicht ergriffen werde? indem er uns, im pythagoräischen Sinne, meldet, daß die Seele, in den reineren Regionen des Raums herumflatternd und allerley Possen treibend, sich allmählich unserer dichtern Atmosphäre nähere, an Materie und Dichtheit Geschmack gewinne, und endlich einen warmen, angenehmen Leib erhalte, ihre Nacktheit zu bedecken. Hier sammelt sie Nerven, Arterien, Membranen und Athem; und all dieß auf eine ganz außerordentliche Art; vorzüglich die Arterien und die Nerven: denn wovon sollten diese gebildet seyn, als von den Zirkeln und Linien der Sphären, in welche die Seele auf ihrem Wege sich verwickelt, wie eine Fliege in ein Spinnengewebe? So, fährt er fort, erhält der Körper in seiner Zusammensetzung eine Ähnlichkeit mit den Blase- und Saiten-Instrumenten. Die Nerven und Arterien sind Saiten, und zugleich auch Pfeifen, mit Wind gefüllt. „Was Wun-

der dann," sagt Aristides Quintilianus, „wenn die Seele, innig verbunden mit einem Körper, dessen Bau jenem der gedachten Instrumente ähnlich ist, mit den Bewegungen derselben sympathisirt?"

Phytagoras betrachtete, wie seine Lebensbeschreiber angeben, die Musik als etwas Himmlisches und Göttliches, und hatte eine so große Meinung von ihrer Macht über die Empfindungen des Menschen, daß er, dem ägyptischen Systeme gemäß, seinen Schülern befahl, sich alle Morgen durch süße Töne wecken, und jeden Abend sich durch dergleichen in den Schlaf lullen zu lassen. Er hielt sie gleichfalls der Gesundheit zuträglich, und gebrauchte sie, um Unordnungen sowohl des Körpers als der Seele abzuhelfen. Seine Biographen und Geheimschreiber wollen uns sogar sagen, welche Art von Musik er in solchen Gelegenheiten angewandt hat. Langsam und feyerlich war sie ohne Zweifel; die Vocalmusik, hieß es, sey der Instrumental-Musik vorgezogen worden, und die Lyra der Flöte, nicht nur wegen ihrer Schicklichkeit und Feyerlichkeit, sondern auch deßhalb, weil die Seele durch den Inhalt des Gesangs zu gleicher Zeit belehrt werden konnte, als das Ohr durch süße Töne ergetzt wurde. Dieß, sagte man, sey Minervens Meinung gewesen. Im hohen Alterthume legten die Menschen ihren Göttern irdische Weisheit bey; späterhin nahmen sie dieselbe von ihnen, um die Sterblichen damit auszustatten. Durchsieht man das Verzeichniß der berühmten Männer, welche aus der Schule des Pythagoras hervor gingen, so zeigt es sich, daß Liebe und Pflege der

Musik einen so wesentlichen Theil ihrer Bildung ausmachten, daß fast Jeder von ihnen eine Abhandlung über diese Kunst hinterließ.

Euklides wurde von allen gelehrten Männern, welche über Harmonik oder über die Philosophie der Töne schrieben, als musikalischer Schriftsteller in hohen Ehren gehalten. So wie Pythagoras von den Griechen als derjenige genannt wird, welcher der erste die musikalischen Verhältnisse durch die Eintheilung des Monochords, oder einer einzelnen Saite, erfand, eine Erfindung, die allein die Überlieferung uns aufbewahrte, eben so war Euklides der erste, der über diesen Gegenstand schrieb, und jene Eintheilung auf mathematische Beweise zurückführte. Von seiner Einleitung zur Harmonik (*Εισαγωγη 'Αρμονικη*), welche in einigen Manuscripten dem Kleonidas beygelegt wird, befindet sich eine Abschrift im Vatikan, welche den Pappus als Verfasser angibt. Meibomius erklärt dieß durch die Voraussetzung, daß jene beyden Copien bloß zwey verschiedene handschriftliche Ausgaben dieses Werks des Euklides seyen, welche durch Kleonidas und Pappus von den Irrthümern, die durch häufiges Abschreiben sich einschlichen, gereinigt, und in ihrer ursprünglichen Wesenheit hergestellt wurden, weßhalb ihre Nahmen jenen Abschriften vorgesetzt erscheinen. Diese Einleitung erschien zuerst im Druck, mit beygesetzter lateinischer Übersetzung, im Jahre 1498 zu Venedig unter dem Titel: „Cleonidae Harmonicum Introductorium;" doch, wer Kleonidas war, wußte weder der Herausgeber, Georg Valla,

4

noch sonst Jemand zu sagen. Johann Pena, ein Mathematiker, im Dienste des Königs von Frankreich, war der erste, der dieß Werk zu Paris, im Jahre 1557, unter dem Nahmen des Euklides herausgab. Späterhin erschien es in verschiedenen Ausgaben mit seinen anderen Werken. Seine Abhandlung vom Canon(*Κατατομη Κανονος*) folgte jener Einleitung; sie kam durch dieselben Hände und dieselben Ausgaben auf uns, und Porphyrus erwähnt ihrer, in seinen Commentaren über Ptolemus, als eines Werks des Euklides. Diese Abhandlung enthält hauptsächlich kurze und klare Erklärungen der verschiedenen Theile der griechischen Musik, woraus man leicht sehen kann, daß sie bloß in Melodie bestand, da sie mit der Lehre anfängt, daß die Wissenschaft der Harmonie die Natur und den Gebrauch der Melodie enthalte, und in sieben Abtheilungen bestehe; diese seyen: Die Klänge, die Intervalle, die Arten, die Systeme, die Schlüssel, die Veränderungen, und die Melopöie; welche alle in jenem Aufsatze besonders abgehandelt sind.

Von allen Schriften über alte Musik, die auf uns kamen, scheint diese die richtigste und bündigste zu seyn; die übrigen sind durchaus lose und weitläufig, ihre Verfasser haben entweder Alles zu einem beliebten Systeme verwebt und verdreht, oder ihre Bücher mit methaphysischem Geschwätze, pythagorischen Träumen, und platonischen Phantasien angefüllt, die der Musik gänzlich fremd sind. Euklides hingegen erscheint in diesem kleinen Werke, wie er selbst war, bestimmt und klar; dabey so mathema-

tisch kurz und trocken, daß er auch nicht eine Sylbe mehr auf den Gegenstand wandte, als durchaus erforderlich war. Seine Absicht dürfte dahin gegangen seyn, die weitläufigeren und speculativen Abhandlungen des Aristoxenus in einen scientifischen und elementarischen Auszug zu bringen. Er war der d'Alembert jenes Autors, der dessen Grundsätze erläuterte, zugleich aber auch seine Irrthümer aufdeckte und bewies. Die musikalischen Schriften des Rameau waren weitschweifig, dunkel und unverdaut; doch d'Alembert, indem er das Wesentliche seiner verworrenen Ideen heraushob, führte sein System auf eine gründliche Basis zurück, und drängte den Inhalt mehrerer Bände in den Raum einer kleinen Broschüre zusammen.

Nach der Angabe des Dr. Wallis (phil. Abhandl. Nr. 242) war Euklides der erste, welcher bewies, daß eine Octave etwas weniger als sechs ganze Töne in sich fasse, welcher Beweis in dem vierzehnten Theorema seiner Abhandlung vom Canon zu finden ist. Im fünfzehnten Theorema zeigt er, daß eine Quart weniger als zwey Töne und ein halber, und eine Quinte weniger als drey Töne und ein halber sey; doch, obschon er hierdurch die Nothwendigkeit einer Stimmung auf irgend einem bestimmten Instrumente voraussetzt, wo ein Ton verschiedenen Zwecken entspricht, gibt er doch keine Regeln für ein solches an, welches zu beweisen scheint, daß derley Instrumente bey den Alten wenigstens nicht allgemein bekannt und gebraucht waren. Was Aristoxenus einen halben Ton nennt, gilt dem Euklides für ein kleineres Intervall,

im Verhältnisse von 256 zu 243. Dieß nennt er eine Limma, oder ein Überbleibsel; weil, wenn man der Quart, deren äußerste Töne soni stabiles genannt, und als bestimmt und unveränderlich betrachtet wurden, das genaue Verhältniß von 4 zu 3 gibt, und zwey ganze Töne davon abzieht, $\frac{8}{9} \times \frac{8}{9}$, die Limma Alles ist, was zur Ergänzung des Diatessaron (der Quart) übrig bleibt. Diese Eintheilung des diatonischen Geschlechts, in der ersten Zeit dergestalt auf mathematische Beweise gegründet, erhielt sich, sagt Dr. Wallis, durch mehrere Zeitalter. Doch seit der Erfindung einer Stimmung sind diese alten Systeme, als in verschiedenen Theilen zur musikalischen Ausführung unbrauchbar, billig auf die Seite gelegt worden. Siehe Smith's Harmonik S. 33.

Die erste Leyer, mit drey Saiten, ist, der Sage nach, in Ägypten von Hermes, unter Osiris, zwischen den Jahren 1800 und 1500 vor Christus erfunden worden. Die zweyte und dritte Saite waren vielleicht die Octave und Quinte der ersten, oder wahrscheinlicher deren Quinte und Quart, da es leicht ist, die Octave mit Begleitung des Grundtons allein zu singen. Die Melodie mag entweder stets im Unisono mit einer der Saiten geklungen haben, gleich einem recht einfachen modernen Baß-Part; oder die Intervalle mögen zufällig durch die Stimme ausgefüllt worden seyn, ohne Begleitung. Wir haben in der modernen Musik ein Beyspiel eines angenehmen Gesangs, von Rousseau, aus drey einzigen Tönen gebildet, dem Grund-Tone nähmlich, seiner Secunde und Terz; allein

es bleibt kaum ein Zweifel, daß die ersteren Melodien einen größern Umfang, als diesen, müssen gehabt haben; obschon einige glauben, daß die drey Saiten der ältesten Leyer auf einander folgende Töne der Tonleiter gewesen seyen. Es ist ungewiß, wann oder durch wen die vierte Saite beygefügt wurde; das Verdienst, ihre Zahl auf sieben erhöht zu haben, wird aber dem Terpander beygemessen, und die Zeit dieser Vervollkommnung auf das Jahr 700 vor Christi Geburt, zwey Jahrhunderte nach Homer, gesetzt; wogegen mehrere behaupteten, daß er diese Verbesserung aus Ägypten bloß mitgebracht habe, und folglich Hermes der Erfinder der siebensaitigen Leyer gewesen sey. Pythagoras, oder Simonides, bereicherte die Leyer, um das Jahr 500 mit einer achten, Timotheus mit einer neunten, zehnten und eilften Saite: ihre Zahl ward späterhin auf zwey Octaven gebracht; und von Epigonus wird erzählt, daß er sich einer Leyer mit vierzig Saiten bediente, oder vielmehr einer Harfe, da er sie ohne Plectrum spielte. Aber bald wurde die Theorie der alten Musik mehr verwickelt als anziehend. Die achtsaitige Leyer enthielt eine Octave, die ziemlich genau mit den Tönen unserer natürlichen Tonleiter übereinstimmte; allein es herrschte eine bedeutende Verschiedenheit in der Art, die Leyer zu spielen, welche aus der großen Mannigfaltigkeit der eingeführten Ton-Arten und Ton-Geschlechter entstand: Diese Ton-Arten waren ihrer Natur nach von den heutigen Modulationen gänzlich verschieden, und müssen eine weit ergiebigere Quelle von ergreifenderen, wenn nicht

von gefälligeren, Melodien geöffnet haben, als wir gegenwärtig besitzen. In manchem dieser Ton-Geschlechter wurden Intervalle eines Vierteltons angewendet; doch wurde diese Übung, ihrer Schwierigkeit wegen, bald aufgegeben; eine Schwierigkeit, die selbst von den erfahrensten neueren Sängern nicht leicht zu überwinden wäre, obgleich man sagt, daß große Meister in pathetischen Stellen Fortschreitungen nach Vierteltönen mit überraschender Wirkung angebracht haben.

Die Erzählung von dem berühmten senatus consultum, oder vielmehr Decret, gegen den Sänger Timotheus zu Sparta, wegen Vermehrung der Saiten-Zahl auf seiner Leyer, wird von Pausanias und Suidas bestätiget. Dieses seltsame Stück des Alterthums hat Boethius nach seinem vollen Inhalt aufbewahrt. (De musica cap. 1.) Herr Stillingfleet (Grundsätze und Gewalt der Harmonie §. 185.) hat einen Auszug davon gegeben, zum Beweise der Einfachheit der alten spartanischen Musik. Die Thatsache wird im Athenäus angeführt, und Casaubonus hat in seine Anmerkungen zu diesem Autor den vollständigen Original-Text aus dem Boethius mit Verbesserungen eingerückt, wohin wir unsere gelehrten Leser verweisen. Wir wollen indeß hier eine treue Übersetzung dieser außerordentlichen spartanischen Parliaments-Acte geben. „Nachdem Thimotheus der Milesier, der in unsere Stadt kam, unsere alte Musik entehrt, und die siebensaitige Leyer verachtend, durch Einführung einer größern Mannigfaltigkeit von Tönen die Ohren unserer Jugend

verführt; auch durch die Zahl seiner Saiten, und die Neuheit seiner Melodie unserer Musik statt des einfachen und ordentlichen Putzes, in welchem sie bisher erschien, einen weibischen und gekünstelten verliehen hat; nachdem er ferner die Melodie dadurch geschändet, daß er chromatisch statt enharmonisch componirt; — haben die Könige und die Ephoren beschlossen, dieserwegen Strafe über Timotheus zu verhängen, ihn zu verbinden, daß er von seinen eilf Saiten, die sieben Töne allein ausgenommen, alle übrigen abschneide, und ihn aus der Stadt zu verbannen. Jedem zur Warnung für die Zukunft, damit Niemand sich beygehen lasse, unanständige Gebräuche in Sparta einzuführen."

Im Athenäus wird diese nähmliche Begebenheit mit dem Beysatze erzählt, daß, als der Gerichtsdiener im Begriffe war, jenen Spruch zu vollführen und die neuen Saiten von der Leyer abzuschneiden, Timotheus auf demselben Platze eine kleine Statue gewahr wurde, welche eine Leyer mit eben so viel Saiten, als die, welche das Ärgerniß gegeben hatte, in ihrer Hand hielt, und, nachdem er diese den Richtern gezeigt hatte, losgesprochen worden sey. In der That belehrt uns das obige Gesetz nur, daß zu jener Zeit der Gebrauch einer Leyer mit mehr als sieben Saiten bey den Lacedämoniern nicht gestattet war; es beweist aber nicht, daß das übrige Griechenland seine Musik auf den Umfang von sieben Tönen beschränkt habe; noch sagt es uns, wie viele von den eilf Saiten eigentlich durch Timotheus hinzugefügt waren. Daß übrigens das

Geschrey gegen die Neuerungen dieses Tonkünstlers nicht in Sparta allein erhoben wurde, zeigt eine Stelle in Plutarchs Gespräch, worin er ein Verzeichniß der Neuerer gibt, welche die gute alte Melodie durch Vermehrung der Töne, sowohl auf der Flöte als auf der Leyer, verdorben und entnervt haben. „Lasus von Hermione," sagt er, „hat eine große Umwälzung in der alten Musik verursacht, indem er den musikalischen Rhytmen die dithyrambische Unregelmäßigkeit der Bewegung gab, und zugleich den Umfang und die Mannigfaltigkeit der Flöte nachahmte. Melanippides, der ihm folgte, wollte sich gleichfalls nicht auf die alte Musik beschränken, und eben so wenig sein Schüler Philoxenus oder Timotheus."

Plutarch meldet uns auch, daß der komische Dichter Pherecrates die Musik unter der Gestalt eines Weibes auf das Theater brachte, deren Leib schrecklich zerrissen und verstümmelt war. Die Gerechtigkeit, unter der Gestalt eines andern Weibes, befragte sie um die Ursache ihrer Mißhandlung? worauf sie ihre Geschichte mit folgenden Worten erzählte: „Die erste Quelle all meines Mißgeschicks war Melanippides, welcher mich mit seinen zwölf Saiten zu entnerven begann. Dieß würde mich indeß nicht in den beweinenswerthen Zustand gebracht haben, in welchem ich mich nun befinde, wenn nicht Cinesias, dieser verfluchte Athenienser, mit geholfen hätte, mich in seinen dithyrambischen Strophen durch seine falschen, übelklingenden Stimmbeugungen zu Grunde zu richten und zu entstellen. Kurz, seine Grausamkeit gegen

mich war über alle Beschreibung; und nächst ihm setzte Phrynis es sich in den Kopf, mich durch solche Tonläufe und Schnörkel zu entwürdigen, wie vor dem Niemand noch erdacht hatte, mich zur Sclavinn all seiner Grillen zu machen, und mich auf tausend Weisen zu verweben und zu verdrehen, um aus fünf Saiten die zwölf verschiedenen Tonarten heraus zu bringen. Gleichwohl wären die Launen solch eines Mannes noch nicht hinlänglich gewesen, mein Verderben zu vollenden, denn er war im Stande, mir manchen Ersatz zu leisten. Nichts fehlte nun, als die Grausamkeit des Timotheus, um mich in das Grab zu stürzen, nachdem er mich auf die unmenschlichste Weise beschimpft und mißhandelt hatte." Wer ist dieser Timotheus? fragte die Gerechtigkeit. Die Musik erwiederte:

„O, der Milesier ist es, der
Gleich einer Dirne mich behandelt,
Mich alles frühern Ruhms beraubt,
Und mich bedeckt mit Schimpf und Schande;
Der stets, wohin er auch sich kehrt,
Nur meinen Schmerz zu mehren trachtet:
Ja, der, sobald er nur mich sieht,
Im Schloß', im Hause, auf der Straße,
Die Flügel mir zu kippen sucht,
Und mit zwölf Schnüren mich zu binden."

Man hat sich mit vieler Wahrscheinlichkeit vorgestellt, daß die Beschäftigung der ersten griechischen Dichter und Tonkünstler jener der celtischen und deutschen Barden, und der Scalden von Island und Scandinavien glich. Sie san-

gen ihre Gedichte in den Straßen der Städte und in den Pallästen der Fürsten. Sie wurden mit hoher Achtung behandelt und als begeisterte Personen betrachtet. So war das Wirken Homers. Seine mit Recht so hoch gefeyerten Gedichte enthalten das zuverlässigste, wenn auch vielleicht ein wenig zu lebhaft colorirte, Gemählde der Zeiten, in welchen er schrieb und lebte, das man in den Annalen des Alterthums nur immer finden kann. Die Musik wird durch die ganze Iliade und Odyssee stets mit Entzücken genannt; doch, da in diesen Gedichten nie einer, von Dichtung und Gesang getrennten Instrumental-Musik erwähnt wird, gebührt ohne Zweifel ein ansehnlicher Theil jenes Lobes der Dichtkunst. Die am häufigsten genannten Instrumente sind die Leyer, die Flöte, und die Syrinx [8]). Die Trompete scheint bey der Belagerung von Troja nicht bekannt gewesen zu seyn, obschon sie zu Homers Zeiten in Gebrauch kam.

Von den Tagen des Homer bis zu jenen der Sappho ist fast eine gänzliche Lücke in der Literatur. Nur wenige Fragmente sind von den Werken jener Dichter und Sänger übrig, welche während dieser Periode geblüht haben. Aus dem Jahrhunderte, welches zwischen Sappho's und Anakreons Leben verfloß, sind keine vollständigen literarischen Erzeugnisse aufbewahrt worden. Von Anakreon bis Pindar findet sich abermahl eine Kluft von beynahe hundert Jahren. Nach jener Zeit zeichnen die noch vorhandenen Werke der drey großen tragischen Dichter, Äschylus, Sophokles und Euripides, mit jenen des

Plato, Aristoteles, Euklides, Theokritus, Kallimachus, Polybius und mancher Andern, die alle in einem Zeitraume von weniger als dreyhundert Jahren ans Licht kamen, jene glänzende und ungewöhnliche Periode als diejenige aus, in welcher die volle Macht des Genies sich entwickelt zu haben scheint, um die Menschen künftiger Zeiten zu erleuchten und zu belehren. Damahls war es, daß Wohlredenheit, Dichtkunst, Musik, Baukunst, Geschichte, Mahlerey und Bildhauerkunst, gleich den frey entsprossenden Blumen der Natur, ohne allen Anschein von Mühe oder Kunst blühten.

Die Dichter, sowohl epische als lyrische und elegische, waren alle auch Musiker; so eng verbunden waren vor Zeiten Musik und Dichtkunst [9]). Es würde unterhaltend seyn, die biographischen Anekdoten jener Günstlinge des Genius zu sammeln, und die verschiedenen Verbesserungen nachzuweisen, die Jeder von ihnen in der Musik oder Dichtkunst gemacht hat; allein die Gränzen dieses Werkes lassen eine so ausgedehnte Untersuchung nicht zu, daher wir uns dießfalls auf die Herausgeber und Erläuterer jener Autoren, und auf die weitläufigen Geschichten der Musik des Burney und Hawkins beziehen müssen.

Die Erfindung der Notenschrift bildet eine ausgezeichnete Epoche in den Fortschritten der Tonkunst. Die Meinungen über die Person, welcher die Ehre dieser Erfindung zukömmt, sind verschieden; doch sprechen die meisten Angaben für Terpander, einen berühmten Dichter und Musiker, dessen Genius die Tonkunst vieles verdankt. Er

blühte um die sieben und zwanzigste Olympiade, oder 671 Jahre vor Christi Geburt.

Vor dieser wichtigen Entdeckung muß die Musik, als bloße mündliche Überlieferung, großen Theils von dem Gedächtnisse und dem Geschmacke der Sänger abgehangen haben. Ein Umstand in den auf uns gekommenen Nachrichten von den olympischen Spielen mag einiger Maßen dienen, den Charakter der Musik jener Zeiten darzustellen. Lucian erzählt, daß ein junger Flötenspieler, Nahmens Harmonides, bey seinem ersten Erscheinen in jenen Spielen sein Solo mit solcher Anstrengung begann, daß er seinen letzten Athem in die Flöte blies, und auf dem Platze starb. Fügt man dieser uns wunderbar, ja fast unglaublich scheinenden Anekdote noch bey, daß die Trompeter bey diesen öffentlichen Productionen eine ausgelassene Freude bezeigten, wenn sie fanden, daß ihre Kunstleistungen ihnen weder die Wangen zerrissen, noch die Blutgefäße zersprengt hatten; so kann man sich einigen Begriff von dem geräuschvollen Styl der Musik machen, die damahls gefiel; und nur aus solchen Thatsachen kann eine Meinung über den wirklichen Zustand der alten Musik gebildet werden [10]). In was immer für einer Manier die Flöte geblasen ward, so ist kein Zweifel, daß dieses Instrument in Griechenland lange Zeit in hoher Gunst blieb, und die Flötenspieler in großer Achtung standen. Die Flöte, deren Ismenias, ein berühmter thebanischer Tonkünstler, sich bediente, kostete zu Corinth drey Talente, oder 581 Pfund Sterling 5 Schilling. Wenn,

sagt Xenophon, ein schlechter Flötenspieler für einen guten gelten wollte, mußte er, wie die großen Flötenspieler, beträchtliche Summen auf einen reichen Staat verwenden, und mit einem zahlreichen Gefolge von Bedienten im Publicum auftreten.

Es scheint, daß die Alten in der Belohnung derjenigen, welche für ihr Vergnügen sorgten, nicht weniger ausschweifend waren, als wir. Amöbäus, ein Harfner, erhielt ein attisches Talent, oder 193 Pfund 15 Schill. für jeden Tag, an dem er spielte.

Hier ist zu bemerken, daß die berühmten Tonkünstler Griechenlands, welche sich öffentlich hören ließen, von beyderley Geschlechte waren, und daß die schöne Lamia, die vom Demetrius in dem Seetreffen, in welchem er den Ptolomäus Soter überwand, gefangen wurde, bald aber ihren Besieger fesselte, eben so eine öffentliche Tonkünstlerinn war, als mehrere andere geistvolle Frauen, deren die alten Schriftsteller in Ausdrücken der Bewunderung erwähnen. Dieß wird uns weniger befremden, wenn wir bedenken, daß in neuerer Zeit in den Conservatorien oder Musik-Schulen zu Venedig, deren dort vier waren, sowohl die Vocal- als Instrumental-Musiker alle weiblichen Geschlechts gewesen, und die Orgel, die Flöte, das Waldhorn, die Violinen, die Violoncelle, ja sogar die Contrabässe von Frauen gespielt wurden.

Der Zustand der Musik bey den Römern hatte wenig von der Zierlichkeit der Griechen. Ihre Musik im Allgemeinen war rauh, übelklingend, und selbst ihre Hymnen

waren voll Lärmen und Geschrey. Zu den Zeiten Cicero's, obschon der vorzüglichste Theil von Griechenland den Römern unterworfen war, behielten gleichwohl die Griechen eine Art von Übergewicht über ihre Eroberer, und selbst deren Consuln wendeten sich um Belehrung nach Athen, und wurden Schüler griechischer Meister. Manche römische Imperatoren waren der Musik außerordentlich ergeben. Nero und Commodus nehmen eine ansehnliche Stelle in der Geschichte dieser Kunst ein. Nero ward schon in sehr früher Jugend in der Musik unterrichtet. So bald er Kaiser wurde, sandte er nach dem Terpnus, einem wegen seiner Vollkommenheit im Harfen-Spiele hoch geachteten Künstler, und hörte mehrere auf einander folgende Tage unausgesetzt seinem Gesange zu. Nach und nach vervollkommnete er sich selbst so sehr in der Tonkunst, daß er, seiner eigenen Meinung nach, hinlänglich geschickt war, um es mit öffentlichen Künstlern aufzunehmen. Er setzte Übungen für Musik, Dichtkunst, und Wohlredenheit ein, die sich alle fünf Jahre wiederhohlten. Im Jahre 60 erschien er auf dem Theater zu Neapel als öffentlicher Tonkünstler, und ließ sich dort mehrere Tage hindurch hören. Unter andern sang er: Orestes den Muttermörder, den blinden Ödipus, und den rasenden Herkules. Seine nächste Erscheinung war in Griechenland, wo er sich bey den olympischen Spielen in die Reihe der übrigen Tonkünstler stellte, und durch Bestechung entweder des Richters, oder seiner Mitwerber, den Preis erhielt. Er durchreiste Griechenland in der einzigen Absicht, seine Geschicklichkeit im

Singen und Zither-Spielen zu zeigen. Überall forderte er die besten Musiker heraus, und ward, wie sich denken läßt, stets für den Sieger erklärt. Er befahl, die Standbilder der übrigen Sieger umzuwerfen und zu zertrümmern, damit ihr Andenken verlöschen möge. Bey seiner Rückkehr aus Griechenland kam er nach Neapel, von weißen Pferden gezogen, wie die Preis-Gekrönten in den heiligen Spielen zu thun pflegten; und, nachdem er mehrere andere Städte besucht hatte, hielt er seinen öffentlichen Einzug zu Rom durch eine Bresche in der Umfangsmauer mit der größten Pracht und Feyerlichkeit eines olympischen Siegers, achtzehn hundert Preise mitbringend, die er von Richtern musikalischer Wettstreite erzwungen hatte. Sein Gewand war von Purpur, mit goldenen Sternen geziert, auf seinem Haupte trug er die olympische, in seiner Rechten die pythische Krone. Alle Classen des Volks kamen ihm entgegen; mehrere tausend Sclaven folgten dem Wagen des Augustus, auf dem er fuhr, und die Straßen waren allenthalben mit Blumen bestreut. Die Versicherung, daß er die berühmtesten Sänger der griechischen Theater übertreffe, hatte ihn angetrieben, Griechenland zu besuchen. Auf gleiche Weise schmeichelte man ihm, daß er die Dichter vollkommen verstände, und er selbst dünkte sich ihnen allen überlegen, obschon er niederträchtig genug war, die Gedichte irgend eines seiner Parasiten zu declamiren, und sie im Publicum für seine eigenen auszugeben. Er war so ängstlich für seine Stimme besorgt, daß er, mit einer dünnen Bley-Platte über dem Magen, auf dem Rü-

cken zu liegen pflegte; er enthielt sich aller Arten von Früchten, und aller Gerichte, die man der Stimme schädlich glaubte; er redete nicht mehr zu seinen Kriegern oder zum Senate, sondern gab alle seine Anordnungen schriftlich; er bezahlte einen phonoscus, oder Hüter seiner Stimme, und wollte nimmer anders, als in dessen Beyseyn, sprechen; denn diesem hatte er befohlen, ihm für den Fall, daß er ihn irgend einmahl seine Stimme anstrengen hörte, den Mund mit einem Tuche zu verstopfen. Wir finden aber, daß Nero eine Leidenschaft für die sanftesten Vergnügungen mit einem Durste nach den größten Grausamkeiten vereinigte, und daß, während er sich an dem unwiderstehlichen Zauber der Musik ergetzte, die entsetzlichsten und teuflischsten Entwürfe erdachte, die je den Charakter des Menschen entwürdigten. Auch der Kaiser Commodus, ein eben so großes Ungeheuer als Nero, erschien öfters als ein öffentlicher Sänger auf der Schaubühne.

Wir müssen uns nach Ägypten zurück wenden, um einen andern Tyrannen einzuführen, der ein Liebhaber der Tonkunst war. Ptolomäus, Cleopatra's Vater, leitete seinen Beynahmen Auletes, „der Flötenspieler," von seiner ungemessenen Liebe zu diesem Instrumente ab. Strabo sagt von ihm, daß er, außer seinen Schwelgereyen, sich auf eine ganz eigne Art des Flötenspiels befließ. Er hatte solch eine Meinung von seinen Fähigkeiten, daß er musikalische Wettstreite in seinen Palästen veranstaltete, wobey er den Muth hatte, öffentlich mit den ersten Tonkünstlern seiner Zeit um den Preis zu

ringen; und, da die Flötenspieler bey den Alten eine eigene Kleidertracht hatten, ließ dieser Fürst sich herab, das Gewand, die Cothurne, den Kranz, sogar die Bänder und den Schleyer eines Flötenspielers zu tragen, wie man in der Sammlung des Königs von Frankreich auf einem schönen Amethyst von unschätzbarem Werthe sehen kann, von welchem man vermuthet, daß er auf Befehl jenes Fürsten geschnitten, und, zur Befriedigung seiner Eitelkeit rücksichtlich seiner musikalischen Vorzüge, von ihm getragen wurde. In der That geben ihm Cicero und Strabo ernstlich den Beynahmen Auletes. Er hatte auch einen Spottnahmen, den seine eigenen Unterthanen ihm in gleicher Beziehung in ägyptischer Sprache beylegten, indem sie ihn Pothingos nannten, welches, wie das griechische Monaulos, eine „einfache Flöte" bedeutet. Seine heftige Leidenschaft für Musik und für die Gesellschaft von Tonkünstlern gewann ihm den Nahmen: *Νεος Διονυσος*, der neue Bacchus.

Eine traurige Wahrheit drängt sich der Seele auf, indem man die Geschichte dieses Fürsten und des Kaisers Nero, der ihm so sehr glich, durchliest; nähmlich, daß, wenn das Herz böse ist, die Musik nicht die Macht habe, es zu verbessern. Obschon diese musikalischen Fürsten Preise in den öffentlichen Spielen erhielten, konnten sie doch nicht Ehre erwerben, weder sich selbst, noch der Musik. Ein Tonkünstler ist in Charakter und Würde so weit von einem unumschränkten Fürsten verschieden, daß dieser entweder zu tief herab steigen, oder jener zu hoch sich hinauf

schwingen muß, um daß sie sich einander nähern können; und das Publicum erträgt gleich ungern einen Herrscher, der sich selbst herabsetzt, und einen Künstler, welcher nach einem Range strebt, der über seinem Standpunct in der Gemeinde ist. Eine ungeregelte Ruhmliebe, oder ein räuberisches Verlangen, alle Ehre, wie alle Güter der Welt, allein zu besitzen, muß jene Fürsten getrieben haben, sich in die Reihe von so tief unter ihnen stehenden Mitwerbern zu setzen; eine Leidenschaft, die stets von der Liebe zur Tonkunst unterschieden werden sollte, womit sie entweder eigene oder fremde Kunstleistungen, jedoch in ihrem Hause viel bequemer als auf einer öffentlichen Schaubühne, umfassen mögen.

Bey den Römern hatten die Sänger die Gerechtsame in dem Tempel Jupiters zu speisen; sie trugen ein langes Kleid als Merkmahl ihres Standes, und machten Anspruch auf die Freyheit, drey Tage in jedem Jahre in Procession durch die Straßen Roms zu ziehen, dabey ihre Kunst auszuüben, und sich die thörichtsten Ausschweifungen zu erlauben.

Die nordischen Völker hatten ebenfalls ihre Barden, welchen ein ansehnlicher Rang eingeräumt war, und die mit einer Art von Verehrung behandelt wurden. Die Gesetze der alten Deutschen waren in Versen geschrieben, und die Stanzen, woraus sie zusammen gesetzt waren, wurden allgemein gesungen. Den Gesängen der Barden, oder Scalden, danken wie die ersten Grundlinien der schwedischen Geschichte. Diese Dichter genossen eine hohe Ach-

tung; sie durften stets um den König seyn, und waren oftmahls zugleich seine Heerführer und Minister. Man darf sich nicht wundern, daß zur Zeit, als die Kenntniß der Buchstaben in Europa nicht allgemein war, manche Thaten, die der Überlieferung auf die Nachwelt würdig schienen, in Worte nach einem gewissen Maße gekleidet wurden, wobey das Ohr sogleich bestimmen konnte, ob irgend ein Wort hinweg gelassen oder verändert war.

Fürsten und Große, wenn sie ihre Heimath verließen, glaubten die Ehre ihrer Frauen vollkommen sicher, wenn sie dieselben unter den Schutz eines Barden stellten. Ägisthus konnte keinen Vortheil über Clitemnestra gewinnen, bis er den Sänger entfernt hatte, welcher der Wächter ihrer Sitten war. Es ist allerdings merkwürdig, daß in dem Zeitraume von neun und zwanzig Jahren die Lieblings-Barden oder Tonkünstler dreyer Königinnen der brittischen Inseln als Opfer fielen, weil sie sich von ihrem ursprünglichen Charakter entfernt hatten. — Markus Smeaton, Sänger und Kammerdiener der Anna Bullen, ward angeklagt, allzu sehr Liebling der Königinn zu seyn, und deßhalb am 12. May 1536 hingerichtet. Thomas Abel, Musiklehrer und Sprachmeister der Königinn Katharina, Gemahlinn Heinrichs VIII. ward am 30. July 1540 gehangen und geviertheilt, weil er eine Abhandlung gegen die Ehescheidung schrieb; und David Rizzio, Geheimschreiber der Königinn Maria von Schottland, ward, wegen Verdacht eines mit ihr geführten unschicklichen Briefwechsels, am

9. März 1565 in ihrer Gegenwart ermordet. Die christliche Liebe kann vielleicht das unglückliche Ende dieser Künstler den Stürmen der Zeit zuschreiben, in welcher sie lebten; doch werden wir heut zu Tage gewiß keine Sänger wählen, um die Keuschheit unserer Weiber zu bewachen.

Bey den Sachsen und Dänen stand die Musik ebenfalls in großem Ansehen. Man erzählt, daß Alfred der Große als Harfner in das dänische Lager kam, unerkannt alle Abtheilungen desselben durchzog, durch seine Vollkommenheit auf jenem Instrumente bis zum ersten Feldherrn drang, dort die größte Nachlässigkeit in allen kriegerischen Vorkehrungen entdeckte, und, den günstigen Augenblick fassend, an der Spitze seines Heeres zu Felde ging, das Lager erstürmte, es durch eine große Niederlage zerstreute, und einen vollständigen Sieg gewann.

Der heilige Dichter Cadmon, der während der Heptarchie lebte, wendete sich so sehr zu den ernsten Wissenschaften, daß er die Musik vernachlässigte. Als er sich einst in einer Gesellschaft befand, worin die Harfe rund herum zu gehen pflegte, (denn es war damahls bey Festen gebräuchlich, daß Jeder aus der Gesellschaft, der Reihe nach, sang und spielte) entfernte er sich schnell, beschämt, daß er in einem Zweige der Erziehung mangelhaft befunden werden sollte, welchen man zur vollständigen Bildung eines edlen Mannes für so nothwendig hielt.

In einem der Kirchengesetze des zweyten dänischen Königs Canut, der das englische Zepter schwang, ist unter Anderm verordnet, daß jeder Christ das Gebeth des

Herrn und das Glaubensbekenntniß lernen müsse. In diesem Gesetze befindet sich eine merkwürdige Stelle, die im höchsten Grade geeignet ist, zu zeigen, in welch allgemeinem Gebrauche die Musik zu jener Zeit gestanden ist; es heißt dort, daß „Christus selbst das Gebeth des Herrn sang," weßhalb vielleicht unsere Knaben und Mädchen heut zu Tage angewiesen werden, die Bibel zu singen.

Die Musik war so sehr im Schwunge, daß zuletzt ein und dasselbe Wort singen und bethen bedeutete. Ein Beweis hievon findet sich in Ölfrick's Vorschriften an den Bischof Wulfin, worin er rücksichtlich der Besuche bey den Kranken die Regel des heil. Johann, „und ihr sollt bethen über ihm", mit den Worten: Hi him ofer singon, das ist: „Ihr sollt singen über ihm," ausdrückt. (Joh. IV. 14.)

In die christliche Kirche wurde die Musik von Christo und seinen Aposteln eingeführt, wie aus manchen Stellen des neuen Testaments deutlich hervor geht. Der heilige Matthäus sagt, daß unser Erlöser und seine Jünger, wenn sie eine Hymne sangen, hinaus gingen auf den Öhlberg. Der heil. Markus erzählt dasselbe; und es wird noch beygefügt, daß dieses unmittelbar nach der Einsetzung des heil. Abendmahls Statt gefunden habe. (Matth. XXVI. Markus XIV.) Der heil. Paulus ermahnt in seiner Epistel an die Epheser dieses, durch besondere Laster ausgezeichnete, wegen seiner Trunkenheit und seiner Ausschweifungen merkwürdige Volk: „Und saufet euch nicht voll Weins, woraus ein unordentlich Wesen

folgt, sondern werdet voll Geistes. Und redet unter einander von Psalmen und Lobgesängen, und geistlichen Liedern; singet und spielet dem Herrn in euren Herzen." (Eph. V. 18. 19.) Der heil. Matthäus sagt: „Als er (Jesus) in des Obersten Haus kam, und sah die Pfeifer und das Getümmel des Volks" u. s. w. das ist: Sie standen, die Tochter des Obersten lärmvoll beweinend und beklagend. (Matth. IX. 23.) In der Apostel-Geschichte lesen wir, daß Paulus und Silas, als sie gefangen waren, um Mitternacht betheten und Gott in Liedern lobten. „Und es hörten sie die Gefangenen." (Ap. G. XVI. 25.)

Bey den Cambro-Bretonen war die Musik so allgemein geachtet, daß der Charakter eines Edlen als unvollkommen betrachtet wurde, wenn er die Harfe nicht hinreichend spielen konnte, um die wälschen Gesänge zu begleiten; ihren Barden aber erzeigten sie die größte Ehrfurcht. Der erste Tonkünstler, oder Barde, war der Achte unter den Würdenträgern am Hofe der wälschen Könige. Die Musik galt bey ihnen für eine königliche Ausbildung, und um ein vollkommner Fürst oder Heros zu seyn, mußte man zur Harfe singen können. Als Eduard I. von England Wales eroberte, fand er, daß die Gesänge der wälschen Barden einen so mächtigen Einfluß auf das Gemüth des Volkes übten, daß er die grausame Politik ergriff, sie alle zum Tode zu verdammen. Lange vor der Eroberung standen die brittischen Harfner schon in großem Rufe. In dem

alten Lehenbuche ist Wilhelms des Eroberers Güte gegen seine Barden aufgezeichnet.

Richard I. (Löwenherz) dem es bey seiner Rückkehr nicht rathsam schien, durch Frankreich zu ziehen, schiffte sich auf dem adriatischen Meere ein, und landete, nachdem er Schiffbruch gelitten, an den Küsten Italiens. Dort zog er den Rock eines Pilgers an, in der Absicht, in dieser Verkleidung seine Reise durch Deutschland fortzusetzen; doch er ward erkannt, von dem Herzoge Leopold von Österreich gefangen, und dem Kaiser Heinrich VI. überliefert. Niemand, als den es unmittelbar anging, wußte, wer er war. Blondel, dessen Minstrel oder Barde, seinen königlichen Herrn vermissend, wanderte weit im Lande umher, ihn aufzusuchen. Nach langer Zeit kam er zu dem Schlosse, worin Richard gefangen saß; und, als er sich erkundigte, ob nicht Gefangene in dem Schlosse wären, erhielt er zur Antwort, daß allerdings seit einem Jahre Einer da sey, der jedoch sehr geheim gehalten würde. Blondel konnte es nicht dahin bringen, den Gefangenen zu Gesichte zu bekommen; da dachte er auf ein Mittel, sich zu überzeugen, ob jener sein königlicher Gebiether sey oder nicht. Nachdem er sich einem Fenster des Thurms, worin der Gefangene saß, gegenüber gestellt, begann er ein provenzalisches Lied, das sie mitsammen verfaßt hatten; sobald Blondel den ersten Theil desselben gesungen hatte, fing Richard sogleich den zweyten an, und sang es zu Ende. So entdeckte Blondel den Aufenthalt seines Mo-

narchen, und eilte nach England, um Maßregeln zu seiner Befreyung zu ergreifen.

Heinrich III. gab, im sechs und zwanzigsten Jahre seiner Regierung, seinem Harfner Richard vierzig Schillinge und eine Pipe Wein; letztere erhielt auch des Harfners Weib, Beatrice. Eduard I., sein Sohn und Nachfolger, nahm kurze Zeit, bevor er den Thron bestieg, seinen Harfner mit ihm in's heilige Land, und als er bey Ptolomäis mit einem vergifteten Dolche verwundet ward, stürzte der Tonkünstler in des Königs Zimmer und tödtete den Meuchelmörder. Wir haben jedoch nicht viele Beyspiele von fechtenden Musikern; ihr Geschäft im Kriege scheint vielmehr gewesen zu seyn, die Anderen fechten zu machen. Johann von Gaunt, König von Castilien und Leon, und Herzog von Lancaster, verlieh den Minstrels eine Urkunde, gegeben den 22. August im vierten Jahre Richards II., betitelt: „Carta de Roy de Minstraelae." Diese Urkunde umfaßte die Grafschaften von Stafford, Derby, Nottingham, Leicester und Warwick; sie gab dem Gouverneur den Titel eines Königs der Minstrels. Dieser hielt Gericht, und hatte Macht, die Mitglieder der Gesellschaft zu ergreifen, zu verhaften, eine Jury zu ernennen, ihre Klagen anzuhören, und über ihre Streitigkeiten zu entscheiden. Eduard IV. ertheilte den Minstrels gleichfalls eine Urkunde, ausgefertigt am 24. April 1469, wodurch sie auf immer in Einen Körper, Eine Gemeinschaft verbunden wurden; auch Carl I. beschenkte sie im eilften Jahre seiner Herrschaft mit einem ähnlichen Pri-

vilegium. Ein Gleiches that Philipp von Valois um das Jahr 1330 rücksichtlich der Meistersänger von Paris; und im Jahre 1331 bauten Jacob Grure, und Hugo von Lothringen, zwey jener Minstrels, die Kirche St. Julien des Ménéstriers, und die Gesellschaft ward zum Beschützer, Leiter und Verwalter derselben eingesetzt. Ihrer ausgelassenen Aufführung wegen wurden sie jedoch von Philipp August, im ersten Jahre seiner Regierung, verbannt, von seinem Nachfolger hingegen wieder zurück gerufen. Während der Regierung Carls VI., im Jahre 1401 erhielten die Minstrels eine andere Schutz-Urkunde; in der Folge aber setzte ihr übermüthiges Betragen sie in der öffentlichen Meinung herab, sie versanken in gänzliche Vernachlässigung, und, nachdem sie früher an den Tafeln der Könige und Helden gesessen, sahen sie sich genöthigt, mit der Hefe des Volks Gemeinschaft zu machen.

Bey den Irländern und Schotten hatten in alter Zeit nicht nur die Könige, sondern auch die kleineren Fürsten Barden in ihrer Umgebung, und den Oberbarden folgte wieder eine Anzahl Barden von niederm Range. Die Pflicht der Oberbarden bestand darin, ihre Beschützer in das Schlachtfeld zu begleiten, sie durch Dichtung und Gesang zu ermuthigen, ihre Thaten zu feyern, Geburtstags-Oden und Begräbniß-Elegien zu verfassen, und diese ihre Gedichte zu den Tönen der Harfe abzusingen. Bey besondern Gelegenheiten, wenn sie ihre Siege feyerten, oder ihre in der Schlacht gefallenen Anführer beklagten, vereinten sie sich alle in einen Chor. Viele jener Oden sind noch aufbewahrt,

und Herr O'Halloran erwähnt in seiner Geschichte der irischen Alterthümer, daß er mehrere davon besitze, und daß sie im höchsten Grade schön und lebenvoll seyen. Die Irländer zeichneten sich in der Composition und Ausführung der Musik sehr aus; Polydorus Virgilius sagt: **Hiberni sunt musicae peritissimi.** Die Barden bildeten bey den alten Irländern einen Theil des Gelehrten-Körpers, und die Gelehrten wurden als Männer von höchster Wichtigkeit betrachtet. Der Oberdruide, eine Würde des obersten Ranges, die manchem Zweige der königlichen Familie verliehen ward, war ihr Oberhaupt; sie waren von jeder Civil-Gerichtsbarkeit ausgenommen und erkannten keine Macht als die des Oberdruiden; sie besaßen weitschichtige Ländereyen zu Lehen, waren den öffentlichen Steuern nicht unterworfen, und ihre Personen wie ihr Eigenthum waren unverletzlich; sie zu beleidigen, war Frevel. Nach der Einführung des Christenthums dienten mehrere der Barden als Geistliche; doch, da sie im vollen Genusse so besonderer Vorrechte lebten, wurden die Glieder ihres Ordens so zahlreich, und so unerträglich übermüthig, daß ihre Oberen die Brüderschaft beschränkten und ihre Privilegien schmälerten.

Schottlands Genius hat sich in verschiedenen Zeiten nicht nur in den nützlicheren Zweigen der Literatur, sondern auch in der Dichtkunst und Musik ausgezeichnet; und so lange ein reiner, wahrer Geschmack besteht, wird die Musik der alten schottischen Gesänge bewundert werden. Die Melodien, besonders jene der schwermüthigen Art, sind

so edel, und drücken die Leidenschaften so richtig aus, daß aus ihren verschiedenen Weisen bald die Sprache der Hoffnung, bald des Kleinmuths, bald des Flehens ertönt. Die Volksmeinung, daß David Rizzio der Componist der alten schottischen Melodien sey, beruht auf eitler Vermuthung, und ist seit lange verworfen worden. Viele dieser Lieder waren schon zur Zeit Jacobs I. von Schottland bekannt; und von den Geschichtschreibern, welche ihn nicht nur als einen vorzüglichen Dichter, sondern auch als einen großen Theoretiker in der Tonkunst, und einen ausgezeichneten Lauten- und Harfenspieler priesen, haben ihn mehrere „den Vater der schottischen Gesänge" genannt. In der königlichen Gemählde-Ausstellung zu Somersethouse im Jahre 1793, war eine Abbildung Jacobs, die Harfe spielend, und in dem Zierrath des untern Theils des Rahmens standen die Worte: „König Jacob I. von Schottland, ursprünglicher Erfinder der schottischen Musik." Einige wollten den Ursprung der schottischen Lieder weit vor der Regierung Jacobs I. herleiten, und hielten die ältesten für die rohen Töne der Schäfer oder Hochlands-Pfeifer, die moderneren aber für Gefühlsergießungen herumstreifender Minstrels. Jacob I. IV. und V., Könige von Schottland, waren große Freunde der Barden, und Dicht- und Tonkunst standen während ihrer Regierungen in hohem Ansehen. Der schottische Adel, mit großen Ländereyen und zahlreichen Vasallen begabt, lebte, so lange das Feudal-System in Kraft war, in größtem Glanze; ihre Feste waren mit übermäßiger Pracht geordnet, und jedes Stam-

mes Haupt hielt seine Barden mit ehrenvoller Auszeichnung. Im Laufe der Zeit entarteten die Barden in herumziehende Minstrels, welche mit ihren Harfen durch das Land wanderten. Einer von ihnen, der ungefähr vor fünfzig Jahren lebte, Nahmens Roderich Dall, stand wegen seiner Compositionen bey den vornehmen Familien des Hochlands in großem Rufe, ward für einen trefflichen Harfenspieler gehalten, und sang auf eine sehr gefällige Weise.

Die meisten Völker führten die Musik in ihre religiösen Ceremonien ein. Zuerst ward sie bey den heiligen Gebräuchen der Ägyptier und Hebräer zugelassen; und daß sie einen beträchtlichen Theil des Götterdienstes bey den Griechen und Römern ausgemacht habe, erhellt aus den Werken vieler alten Schriftsteller. Eben so fand diese angenehme Kunst sogleich Eingang in die christliche Kirche, wie wir bereits erwähnt haben. Es sind keine Beyspiele jener Musik auf uns gekommen, welche die ersten Christen bey ihren Andachtsübungen angewendet haben, wahrscheinlich aber war es Anfangs dieselbe, deren die Griechen und Römer bey den heidnischen Religions-Ceremonien sich bedienten. Der Gebrauch, Psalmen zu singen, ward um das Jahr 350 unserer Zeitrechnung von dem heil. Ambrosius in die abendländische Kirche eingeführt. Im Jahre 600 ward die Gesangsweise durch Gregorius den Großen verbessert. Schon in dem Zeitalter Constantins des Großen, früher als die beyden letzterwähnten Perioden, als die christliche Religion anfing, Ansehen und Macht

zu gewinnen, wurde die Instrumental-Musik bey dem Kirchendienste angewendet. In England wurde die Musik nach dem Zeugnisse des Bischofs Stillingfleet, zuerst von dem heil. Augustin in die Kirche eingeführt, und späterhin durch den heil. Dunstan sehr vervollkommnet, der selbst ein ausgezeichneter Tonkünstler war, und von welchem gesagt wird, daß er der Erste gewesen, der die Kirchen und Klöster mit Orgeln versah. Die Orgel, das majestätischste aller Instrumente, scheint eine Verbesserung des Hydraulicon, oder der Wasser-Orgel der Griechen, gewesen zu seyn [11]). Die erste Orgel, die man in Frankreich sah, ward dem Könige Pipin vom Kaiser Constantin Copronymus VI. aus Constantinopel als Geschenk übersendet. In Italien, Deutschland und England wurde dieses Instrument im zehnten Jahrhunderte gewöhnlich.

Während der finsteren Zeitalter scheint in keinem Theile von Europa irgend ein Werk des Genies oder Geschmacks, in keinem Fache der Wissenschaften, gediehen zu seyn, und, Italien ausgenommen, wo die Pflege der Musik der Gegenstand vorzüglicher Aufmerksamkeit war, wurde diese Kunst allenthalben, gleich den übrigen Künsten, vernachlässigt. Von jeher hat man in allen Ländern zwischen den Fortschritten der Musik und dem Gedeihen anderer Künste und Wissenschaften eine gegenseitige Beziehung bemerkt. Daher zeigt sich in dem Mittelalter, als die fruchtbarsten Provinzen Europa's von den Gothen, Hunnen, Vandalen, und anderen barbarischen Horden besetzt gewesen, de-

ren Sprache eben so rauh als ihre Sitte wild war, wenig Gutes, und keine Verbesserung in der Musik. Literatur, Künste, und Erfindungen fanden an den Höfen der römischen Päpste früher, als irgend sonst wo, Aufmunterung, und daher kömmt es, daß die Tonleiter (Scala), der Contrapunct, die besten Melodien, die geistlichen und weltlichen musikalischen Dramen, die Grazie und Zierlichkeit der neueren Musik ihren Ursprung in Italien haben. In den neueren Zeiten war Italien dem übrigen Europa, was das alte Griechenland dem römischen Staate gewesen. Die Italiener haben die Civilisation ihrer Eroberer befördert, und diejenigen belehrt, deren überlegene Tapferkeit sie in Ketten schlug.

Der Contrapunct, oder die mehrstimmige Musik, scheint eine rein moderne Erfindung zu seyn. Der Ausdruck Harmonie bezeichnete in den Sprachen des Alterthums, was wir jetzt Melodie nennen. Guido, ein Mönch von Arezzo, in Toscana, hat, nach der allgemeinen Meinung, um das Jahr 1022 die erste Idee vom Contrapunct gefaßt, einer Kunst, die seitdem allmählig und unmerklich Verbesserungen erfahren hat, die das Denkvermögen und die Erfindungskraft eines einzelnen Individuums weit übersteigen. Die Benennung Contrapunct, oder contra punctum, erklärt ihre eigene Etymologie und Bedeutung. Die musikalischen Schriftzeichen waren einst bloß kleine Puncte, und die gegenwärtige Notenschrift ist nur eine Vervollkommnung jener früheren. Contrapunct bezeichnet daher das Aufschreiben der Harmonie, oder der

Musik in verschiedenen Stimmen, durch Puncte, die gegen einander gesetzt werden. Die Verbesserungen dieser, der Tonkunst so wichtigen Erfindung gingen Anfangs gleichen Schritt mit jenen der Orgel, welches Instrument der Harmonie vorzüglich angemessen ist, und beyde Erfindungen wurden bis zum dreyzehnten Jahrhunderte hauptsächlich zur geistlichen Musik verwendet, die zu jener Zeit anfing, empor zu kommen.

Giraldus Cambrensis, oder Erzbischof Baldwin, stellet die musikalischen Fortschritte der Wälschen über die aller andern Völker jener Zeit. Es ist bemerkenswerth, daß er um das Jahr 1188 schrieb: „In ihren musikalischen Concerten singen sie nicht im Einklange, wie die Bewohner der übrigen Länder, sondern in vielen verschiedenen Stimmen; so, daß in einer Gesellschaft von Sängern, dergleichen sich in Walles sehr oft versammeln, ihr eben so viele Gesang-Parte und Stimmen vernehmen werdet, als Sänger gegenwärtig sind, welche sich am Ende alle mit orgelgleichen Melodien in einen zusammenstimmenden Wohllaut, in das sanfte B-mol, vereinen. In der nördlichen Landstrecke Britanniens, jenseits des Humber, und an den Gränzen von Yorkshire, führen die Einwohner eine ähnliche Art von harmonischem Gesange aus, doch mit weniger Abwechslung, indem sie bloß zweystimmig singen, die Einen den Baß murmelnd, die Andern in der Höhe, oder im Discant trillernd. Keines dieser zwey Völker hat diese eigenthümliche Singweise durch Kunst, sondern beyde haben sie durch lange Gewohnheit erlernt, wodurch sie

ihnen natürlich und mühelos geworden, und diese Übung ist bey ihnen so eingewurzelt, daß man fast niemahls eine einfache Melodie einzeln gut singen hört; ja, was noch wunderbarer ist, die Kinder singen von ihren frühesten Jahren an auf die nähmliche Art. Da die Engländer diese Gesangsweise nicht im Allgemeinen, sondern bloß in jenen Bezirken angenommen haben, ist es wahrscheinlich, daß jene Theile der Insel von den Dänen und Normänern öfters überzogen und länger beherrscht wurden, und daß die Eingebornen die Art zu singen sich eben so von ihnen angewöhnt haben, als die Art zu sprechen."

Bevor die Bezeichnung des Zeitmaßes erfunden war, muß die mehrstimmige Musik bloß allein im einfachen Contrapunct, Note gegen Note, bestanden haben, wie es noch in den Psalmodien gebräuchlich ist; doch die glückliche Entdeckung der musikalischen Zeit-Eintheilung hat die Macht verbundener Töne unendlich erweitert. Die Alten hatten nur zwey Zeichen, die Zeit und Bewegung in der Musik anzudeuten, (— ◡) welche auch eine lange und eine kurze Sylbe bezeichneten. Das Zeitmaß aber ist in der Musik von solcher Wichtigkeit, daß es der Wiederhohlung des nähmlichen Tons Sinn und Nachdruck verleihen kann. Ohne dasselbe hat der Wechsel der Töne, in Beziehung auf Höhe oder Tiefe, keine Wirkung. Die Erfindung des musikalischen Zeitmasses ward lange dem Johann de Muris zugeschrieben, der um das Jahr 1330 blühte; nun aber ist es klar bewiesen, daß der Erfinder desselben der Magister Franco, von Köln, gewesen, der im

Jahre 1080, zwey hundert fünfzig Jahre bevor de Muris geboren wurde, eine Abhandlung de musica mensurabili schrieb, worin die Form der Noten angegeben, und ihr gegenseitiger Werth erklärt ist. In dieser alten, ursprünglichen Zeiteintheilung waren die kürzesten damahls üblichen Noten jene, welche jetzt die längsten sind, nähmlich die ganzen und halben Noten; und diese allein waren, wie auch jetzt, offen; die übrigen längeren waren schwarz ausgefüllt, wie jetzt unsere kurzen sind.

Durch fast zwey Jahrhunderte nach der Einrichtung der Tonleiter, die man dem Guido, und nach Erfindung des Zeitmaßes, das man dem Franco zuschreibt, finden sich keine Reste weltlicher Musik, ausgenommen jene der Troubadours oder der provenzalischen Dichter. In den einfachen Weisen dieser Barden ist zwar kein Tact bezeichnet, und nur eine geringe Verschiedenheit der Notation zu bemerken; demungeachtet ist es nicht schwer, die Keime der nachherigen Melodien und Dichtungen Frankreichs und Italiens darin zu entdecken.

Im dreyzehnten Jahrhunderte scheint die Melodie wenig mehr, als der gregorianische Gesang (der einfache Choralgesang) gewesen zu seyn. Die Noten waren viereckig, nur, wie noch in der römischen Kirche, auf vier Linien, im C Schlüssel, und ohne alle Bezeichnung des Zeitmaßes geschrieben. Erst gegen das Ende der Regierung des heil. Ludwig (1269) fing man an, dem Notensysteme die fünfte Linie beyzufügen [12]).

So wie die Lyra das vorzüglich beliebte Instrument

in der griechischen Dichtkunst war, so stand die Harfe [13]) in der Achtung jener Dichter, die in der Periode blühten, von welcher wir jetzt sprachen. Machau, ein Dichter des vierzehnten Jahrhunderts, schrieb ein Gedicht auf die Harfe, worin er jeder ihrer fünf und zwanzig Saiten einen allegorischen Nahmen beylegt, und die eine Freygebigkeit, die andere Reichthum nennt u. s. w. Ein Instrument, welches oftmahls den Gesang begleitete, und wirklich der Harfe den Vorzug streitig machte, war die Viole. Bis zum sechszehnten Jahrhunderte war ihr Hals mit Querbünden (wie noch gegenwärtig jener des Contrabasses) versehen; nach dieser Periode wurde die Zahl ihrer Saiten von den ursprünglichen sechs auf vier beschränkt, und noch jetzt behauptet sie unter dem Nahmen Violine den ersten Platz unter den Discant-Instrumenten. Man spielte die Viole mit einem Bogen, und sie war von der Vielle völlig verschieden, deren Töne durch die Reibung einer Walze hervorgebracht wurden, welche den Dienst des Bogens versah.

Die brittischen Harfner waren schon lange vor der Eroberung Britanniens berühmt. Giraldus Cambrensis (der im Jahre 1188 schrieb), sagt, daß die wälschen Barden und Sänger, oder Erzähler (Recitatoren), die Genealogie ihrer Fürsten, von Roderich dem Großen an, von welchem sie zum Sylvius, Ascanius, Äneas, und von diesem zu Adam hinauf steigen, in wälscher Sprache in ihren alten, glaubwürdigen Büchern aufgezeichnet, und deren Gedächtniß bewahrt haben. Die Harfe blieb durch

lange Zeit, unter den brittischen, sächsischen, dänischen und normännischen Königen, Britanniens Lieblings-Instrument. Indessen ward auch schon im Jahre 1200 in der Lebensbeschreibung des heil. Christoph der Geige erwähnt.

Chaucer, welcher im vierzehnten Jahrhunderte unser Wörterbuch erweitert, unsere Verse gerundet, und aus Frankreich und Italien unsern Schatz von Kenntnissen bereichert hatte, nennt eine seiner Dichtungen die Geschichte der heil. Cäcilia; und es ist wohl ziemend, daß dieser gefeyerten Beschützerinn der Musik in einer Geschichte dieser Kunst erwähnt werde *). Cäcilia war zu Rom aus einer angesehenen Familie geboren. In den Grundsätzen der Religion Christi erzogen, erfüllte sie alle Pflichten derselben mit der vollkommensten Treue. Obschon sie von frühester Jugend an sich dem jungfräulichen Stande gewidmet hatte, ward sie doch von ihren Ältern zum Ehebund mit einem jungen Römer, Nahmens Valerianus, gezwungen, den sie bald dem Heidenthume zu entreißen und für die damahls noch kleine Schar der Christen zu gewinnen wußte. Nach kurzer Zeit gelang es ihr, auch ihres Gatten Schwager, Tiburtius, und einen Krieger, Maximus genannt, zur christlichen Religion zu bekehren. Valerianus, Tiburtius, und Maximus wurden bald darauf, ihres veränderten Glaubens we-

*) Der Übersetzer glaubte hier die, Cäcilia's Andenken verunglimpfende Erzählungsweise des Originals nicht beybehalten, hingegen ein Bruchstück der darin erwähnten Pope'schen Ode einrücken zu dürfen.

gen, verhaftet, und, da sie standhaft auf der erlangten besseren Überzeugung beharrten, zum Tode verdammt. Wenige Tage nach ihrer Hinrichtung errang auch Cäcilia die Krone des Märterthums. Einige setzen die Zeit ihres Todes in das Jahr 230 unter Alexander Severus. Wenn gleich dieser Monarch den Christen hold gesinnt war, könnte jene Angabe dennoch richtig seyn, da Ulpianus, ein erklärter Feind des Christenthums, großen Einfluß auf die Beschlüsse seines Fürsten hatte, und die Bekenner der neuen Lehre bis an seinen Tod unabläßig verfolgte. Indessen dürfte die größere Wahrscheinlichkeit sich auf die Seite derjenigen neigen, welche die Ermordung der heiligen Cäcilia und ihrer Leidensgefährten zwischen die Jahre 176 und 180 setzen. Die Leichen dieser vier Märterer wurden in einem Theile der Grabstätte des Calixtus beerdiget, welche späterhin jene der heil. Cäcilia genannt ward. Schon im Jahre 500 bestand zu Rom eine, dieser Heiligen geweihte Kirche, worin Papst Symmachus ein Concilium hielt. Als dieselbe verfallen war, ließ Papst Paskal I. sie aufs neue erbauen, und, von dem Wunsche beseelt, Cäcilia's irdische Hülle in die neu hergestellte Kirche zu übertragen, auf erwähnter Grabstätte nachgraben. Lange war alle Mühe vergebens und schon fing man an, zu glauben, daß die Leiche dieser Heiligen unter den vielen gewesen sey, welche die Lombarden, als sie im Jahre 755 Rom belagerten, hinweg genommen hatten; als sie, in Goldstoff gekleidet und mit blutbespritzten Tüchern umwickelt, gefunden, und im Jahre 821 feyer-

lich an den zu ihrer Verehrung bestimmten Ort gebracht wurde. Ein reich begabtes Kloster erhob sich neben der prächtig verzierten Kirche, und noch jetzt befindet sich zu Rom eine zierliche Capelle der heil. Cäcilia, von welcher versichert wird, daß sie auf demselben Platze stehe, auf welchem die heldenmüthige Verächterinn des Götzendienstes den Märtertod erlitten. Dieser Heiligen ist, wie wir erwähnt haben, das Schirmrecht des Kirchengesanges zugewiesen worden, weil sie im Singen des Lobes Gottes sich ausgezeichnet, und diesen Gesängen auch Instrumental-Musik beygefügt hat. Als, nach dem Brande von London, Stationer's-Hall wieder erbaut war, wurde alljährlich an ihrem Festtage eine feyerliche musikalische Versammlung dort gehalten, und Purcell componirte zu diesem Feste sein mit Recht bewundertes Te Deum und Jubilate; auch darf nicht unbemerkt bleiben, daß Dryden, Pope, und andere unserer besten Dichter Oden auf das Fest der heil. Cäcilia gedichtet, sie einhellig als die Beschützerinn der Tonkunst gepriesen, und, um die Macht ihres frommen Gesanges zu schildern, angenommen haben, daß selbst Engel sich um die erhabene Sängerinn versammelten.

Musik beschwört den tiefsten Harm,
Entwaffnet des Geschickes Arm;
Sie ist's, die Schmerz in Freude kehrt,
Dem Wahnsinn, der Verzweiflung wehrt,
Die reines Erdenglück uns beut,
Zu Himmelswonn' uns hier schon weiht.

Cäcilia fühlt's; sie band den Kreis
Der Tön' im Hochklang zu des Schöpfers Preis.
Dringt aus der Orgel nun ihr Strom hervor,
Neigt huldvoll sich der Himmel hin:
Auf frommem Lied schwingt sich die Seel' empor,
Es flammt der Andacht Gluth im lauten Chor,
Und staunend horchen Cherubin.
Vom Orpheus denn singt nicht, ihr Dichter, mehr,
Der Heiligen war größ're Macht verlieh'n;
Den Pfad bahnt' aus der Hölle er,
Sie den zum Himmel hin.

Pope.

Dryden's Alexanders-Fest, ausgezeichnet durch die Kraft und Schönheit der Dichtung, schließt mit folgendem Lobe dieser musikalischen Heiligen:

Vom Himmel kam Cäcilia,
Entwarf den liedervollen Bau,
Die Zauberhafte, reich an Phantasie,
Schafft Raum der eingeschränkten Kunst,
Dehnt pompreich, dehnt den Lobgesang,
Von höher'm Geist entflammt,
Zu tausend Stimmen aus.
Timotheus, entsag dem Preis!
Nein, beyde theilt den Kranz!
Er riß den Menschen himmelan,
Den Engel sie herab.

(Nach Ramlers Übersetzung.)

Der Titel eines Doctors der Musik, welcher den Universitäten unsers Landes besonders eigen ist, wurde, nach Anton Wood, zuerst unter der Regierung

Königs Heinrich II. verliehen; allein diese Angabe bezeichnet eine viel frühere Periode, als bewiesen werden kann, daß jener Titel zu Oxford oder Cambridge bestanden habe, oder den Professoren anderer Wissenschaften beygelegt worden sey. Speelmann, genauer und sorgfältiger in der Prüfung von Thatsachen, glaubt, daß die Benennung Doctor nicht unter denjenigen war, welche man bis zur Regierung Königs Johann, um das Jahr 1207, den Graduirten in England zugestanden hat.

Es ist bekannt, daß dieser Titel auf dem Continent um die Mitte des zwölften Jahrhunderts geschaffen wurde, um einen ehrenvollern zu haben als der eines Magisters oder Meisters, welcher zu gemein geworden war. Seine ursprüngliche Bedeutung begreift nicht nur Gelehrsamkeit und Geschicklichkeit, sondern auch die Fähigkeit, zu unterrichten; zu Folge der Meinung des Aristoteles, der da sagt, der sicherste Beweis von Kenntnissen in irgend einer Wissenschaft sey die Fähigkeit, sie Andern mitzutheilen. Johann de Muris beginnt den zweyten Theil seiner Abhandlung über die Tonkunst mit folgender Stelle: „Princeps Philosophorum, Aristoteles, ait in principio mathematicae suae, omnino scientis signum est posse docere."

Die Zeit, in welcher dieser neu geschaffene Titel auf die Facultäten der Arzeneykunde und Tonkunst ausgedehnt wurde, läßt sich nicht genau angeben; eben so wenig sind die Nahmen jener Professoren zu finden, welchen er zuerst verliehen wurde. Inzwischen ist häufig bemerkt worden

(Burney's Geschichte der Musik), daß im Mittelalter die Tonkunst stets unter die sieben freyen Künste gereihet, daß sie in das trivium und quadrivium mit eingeschlossen, und durch ganz Europa von allen denjenigen studiert wurde, welche auf den Ruhm von Gelehrten Ansprüche machten. Das trivium enthielt die drey Wissenschaften der Sprachkunde, Redekunst, und Logik, die uns richtig und bestimmt über einen Gegenstand sprechen lehren; in das quadrivium gehörten die Arithmetik, die Musik, die Meßkunst und die Sternkunde, als die vier Zweige der Mathematik, welche im Stillen Alles betrachtet, was ausgerechnet oder ausgemessen werden kann. Nur ist bemerkenswerth, daß, auf unseren Universitäten, die Musik aus jenen sieben Wissenschaften die einzige ist, welche ihren Beflissenen Ehrengrade gewährt, in anderen Ländern aber die Theologie, die Rechtswissenschaft, und die Arzeneykunde, welche nicht unter jenen sieben Wissenschaften sich befinden, diese Auszeichnung mit sich bringen, die Musik hingegen, welche darunter ist, keinen Anspruch darauf machen kann. Es ist indessen außer Zweifel, daß die Musik, welche bey unseren Voraltern als eine Wissenschaft behandelt wurde, bloß speculativ war, und die Harmonik, das Verhältniß der musikalischen Intervalle, und die Philosophie des Schalls in sich faßte, in welchem Sinne auf unseren Universitäten musikalische Ehrengrade vielleicht selten dem ursprünglichen Geiste der Vorschriften gemäß ertheilt werden. Die gegenwärtigen Statuten, welche das Vergnügen des Gehörs nicht gänzlich vernachlässigen wol-

len, sind der praktischen Musik günstiger, und gestatten den Bewerbern um Ehrengrade Übungen auszuführen, durch welche sie Beweise ihrer Geschicklichkeit in der Melodie, Harmonie, und im Tonsatze liefern, worin jene Töne geordnet und verbunden sind, welche die Wissenschaft mißt und durch Berechnungen bestimmt.

Die Statuten der Universität zu Oxford verlangen, daß jeder, welcher den Grad eines Baccalaureus der Musik zu erhalten wünscht, sieben Jahre lang in dieser Facultät sich verwende, hierüber am Ende dieser Zeit ein von glaubwürdigen Zeugen unterfertigtes Attestat beybringe, und, bevor er um erwähnten Grad anhält, ein fünfstimmiges Musikstück verfasse, auch solches in der Musik-Schule öffentlich aufführe, nachdem er vorher durch drey Tage mittels eines an alle Haupt-Eingangsthüren der Schulen angehefteten Programs den Tag und die Stunde der Aufführung angekündigt hat. Ein Baccalaureus, welcher die Doctors-Würde zu erhalten wünscht, ist verbunden, nach erhaltenem Grade eines Baccalaureus noch weitere fünf Jahre zu studieren, und, daß er dieß gethan, auf eben die Art zu beweisen, wie oben erwähnt wurde; ferners liegt ihm ob, ein sechs- oder achtstimmiges Tonstück zu verfassen, und es an irgend einem dazu bestimmten Tage öffentlich, „tum vocibus quam instrumentis etiam musicis," aufzuführen, nachdem er vorläufig Tag und Stunde der Aufführung auf die schon beschriebene Weise bekannt gemacht hat. Die Aufführung selbst hat in Gegenwart des Dr. Heyther, Professors der Musik, zu geschehen. Ist alles dieß vollbracht, so muß der Canditat sein

Gesuch im Versammlungs-Hause anbringen; wornach er, wenn ihm dasselbe von beyden Professoren, oder irgend einem von ihnen zu diesem Ende abgeordneten Magister der freyen Künste, gewährt ist, zur gewünschten Würde vorgestellt wird [14].

Früher war es eine der ersten Forderungen bey Verleihung des Ehrengrades eines Baccalaureus oder Doctors der Musik, gewisse Bücher im Boethius zu lesen und zu erklären, welche man für die einzigen Schriften hielt, woraus man die Kenntniß der Grundsätze der Kunst schöpfen könne. (Siehe die Statuten der Universität.) Auf diese Probe wird jedoch der Werber um akademische Ehrengrade nicht mehr gesetzt; er hat nun bloß ein sechs- oder achtstimmiges Vocal- und Instrumental-Musikstück zu schreiben, es den Professoren der Tonkunst zur Einsicht vorzulegen, und es in der Musik-Schule der Universität öffentlich aufzuführen.

Wood hat uns in seinen Fasti keine Nahmen von Tonsetzern hinterlassen, welche vor dem sechzehnten Jahrhunderte unter die Graduirten der Universität von Oxford aufgenommen wurden, obschon uns mehrere von Cambridge aus einer früheren Periode genannt wurden. Johann Hamboys wird von Mehreren als der erste Musiker angegeben, der in England mit dem Titel eines Doctors beehrt worden ist; ob er jedoch ein Mitglied der letztgenannten Universität, oder jener von Oxford war, ist nicht angeführt; auch ist wirklich nicht genau bekannt, zu welcher Zeit er sein Diplom erhalten habe. In Hollinsched's Chronik, II. Band. S. 1355 findet sich ein Verzeichniß

der ausgezeichnetsten Gelehrten unter der Regierung Eduards IV., unter welchen auch Johann Hamboys, „ein vorzüglicher Tonkünstler," erscheint und beygefügt wird, daß er „wegen seiner bekannten Geschicklichkeit in dieser Kunst zum Doctor der Musik erhoben wurde:" Akademische Ehrentitel in der musikalischen Facultät dürfen jedoch schon von dem Jahre 1463 abgeleitet werden, in welchem Heinrich Habengton zu dem Ehrengrade eines Baccalaureus der Musik in Cambridge zugelassen, und Thomas Saintwix, Doctor der Musik, zum Meister des Königs-Collegiums, in derselben Universität, ernannt wurde.

Nach Erfindung der Buchdruckerey, dieser Kunst, welche die Kenntnisse mit wundervoller Schnelligkeit unter den Menschen zu verbreiten bezielte, ward die Musik, und besonders der Contrapunct, ein Gegenstand hoher Wichtigkeit. Die vorzüglichsten Tonsetzer, welche von jener Zeit bis zur Reformation blühten, waren: Fairfax, Wilhelm von Newark, Sheryngham, Turges, Banister, Tudor, Taverner, Tyn, Johnson, Parsons; welchen noch Johann Marbeck beygezählt werden kann, der die gesammten englischen Cathedral-Kirchengebothe in Musik setzte.

Vor der Reformation, als es nur Eine Religion gab, bestand auch nur Eine Gattung von Kirchenmusik in Europa, der **Cantus Gregorianus.** Diese Musik ward auch nur auf eine einzige Sprache, die lateinische, angewendet. Diesem gemäß hielten die Compositionen Italiens, Frankreichs, Spaniens, Deutschlands, Flanderns und Eng-

lands, sowohl in Styl als Vollkommenheit, beynahe ganz gleichen Schritt. Alle Künste scheinen die Begleiter, wenn nicht das Erzeugniß, eines erfolgreichen Handels gewesen zu seyn. Sie erschienen zuerst in Italien, dann in den Hansee-Städten, nachher in den Niederlanden, und während des sechzehnten Jahrhunderts, als die Handlung allgemein wurde, in jedem Theile Europa's.

Die Musik bildete im sechzehnten Jahrhunderte einen unerläßlichen Theil der guten Erziehung. Alle europäischen Fürsten wurden in dieser Kunst unterrichtet. Es gibt eine, in der Handschrift aufbewahrte Sammlung von Musikstücken, welche das jungfräuliche Buch der Königinn Elisabeth genannt wird. Dr. Burney sagt, wenn Ihre Majestät im Stande war, eines jener Stücke auszuführen, müsse sie eine große Künstlerinn gewesen seyn; und er setzt hinzu, (was wir, die wir gedachte Sammlung nicht gesehen haben, schwer glauben können) daß eine monathlange Übung für einen jetzt in Europa lebenden Meister nicht hinreichen würde, um ihn fähig zu machen, eines jener Tonstücke bis zu Ende zu spielen. Tallis, besonders gründlich in der musikalischen Composition, und Bird, sein bewundernswürdiger Schüler, waren zwey von den Autoren jener berühmten Sammlung. Während Elisabeths Regierung standen die brittischen Tonkünstler an Genie und Gelehrsamkeit keinen des Continents nach; eine Bemerkung, die kaum auf eine andere Periode der Geschichte dieses Landes anwendbar seyn möchte. Kirchenmusik war damahls der Hauptgegenstand des Studiums in ganz Europa.

Im sechzehnten Jahrhunderte, und durch einen gro-

ßen Zeitraum des darauf folgenden, widmeten die vorzüglichsten musikalischen Theoretiker Italiens ihre Zeit einer subtilen Eintheilung der Tonleiter, und einer träumerischen Forschung nach den Tongeschlechtern der alten Griechen; ja, diese Wuth war nicht auf die Theoretiker allein beschränkt, sondern verbreitete sich selbst auf die praktischen Tonkünstler, welche nach der Ehre strebten, die Welt durch ihre tiefe Wissenschaft und ihren überlegenen Scharfsinn in Erstaunen zu setzen, indeß sie ihre Zeit für sich und ihre Kunst nützlicher angewendet haben würden, wenn sie die verborgenen Quellen harmonischer Verbindungen und Effecte in der Composition erforscht, oder auf irgend einem der Instrumente den Ton besser auszubilden, den Ausdruck zu erhöhen, oder die Mittel der Ausführung zu erweitern getrachtet hätten. Jene eiteln Untersuchungen haben die Fortschritte der neueren Musik zuverlässig gehindert; denn schwerlich ward eine Abhandlung dem Publicum dargebothen, die nicht mit Zirkeln, Zirkel-Durchschnitten, Eintheilungen, Untereintheilungen, Commas, Tonarten, Tongeschlechtern, Tongattungen, mit technischen Ausdrücken, aus den griechischen Schriftstellern entlehnt, und mit den jetzt unverständlichen und unnützen Redensarten des Boethius angepfropft gewesen wäre.

Don Nicolo Vicentino gab im Jahre 1555 zu Rom ein Werk in Quart heraus, betitelt: L'antica musica ridotta alla moderna prattica; worin Vorschriften und Beyspiele für die drey Tongeschlechter und ihre Gattungen enthalten, und Nachrichten über ein neues, zur vollkommensten musikalischen Ausführung geeig-

netes Instrument, nebst vielen anderen auf die Musik sich beziehenden Geheimnissen beygefügt sind. Vicentino mag, nach dem seinem Nahmen vorgesetzten Titel Don, ein Geistlicher vom Benedictiner-Orden gewesen seyn. Er war ein praktischer Tonkünstler und scheint sein Fach gekannt zu haben. In seiner Abhandlung sind die Schwierigkeiten der Musik seiner Zeit mit solcher Klarheit aus einander gesetzt, daß sie dem Studierenden eben so viel Nutzen als ihm selbst hätte Ehre bringen können, wenn er nicht auf enharmonischen Klippen und chromatischen Sandbänken gescheitert wäre. Er gibt umständliche Nachricht über einen zwischen ihm und einem andern Tonkünstler, Vincenz Lusitanio, Statt gehabten Streit, welch letzterer behauptete, daß die neuere Musik rein diatonisch sey; indeß Vicentino der Meinung war, daß sie eine Mischung aller drey alten Tongeschlechter, des diatonischen, chromatischen, und enharmonischen, in sich vereine. Da dieser Streit eine Wette von zwey Goldkronen veranlaßt hatte, ward der Gegenstand in des Papstes Capelle vor Richter gebracht, welche die Streitenden dazu bestellt, und die gegen Vicentino entschieden hatten. Ob diese Entscheidung gerecht oder ungerecht war, hängt von dem bestimmten Sinne ab, welchen die Streitenden dem Ausdrucke chromatisch beylegten. Obschon Vincentino durch diesen Ausspruch seine Wette verlor, gewann er doch einige Zeit nachher seine Ehre wieder, indem Lusitanio seine frühere Meinung widerrief, und sich jener seines ehemahligen Gegners unterwarf. Nach Kircher's Angabe war Vincentino der Erste, welcher fand, daß die Verhältnisse des alten diato

nischen Tongeschlechts in unserem Contrapuncte nicht anwendbar seyen, und der in seinen Werken zu behaupten versuchte, daß das Tetrachord aus einem Halbtone der harten Tonart, und zwey Tönen, einem der harten und einem der weichen Tonart, bestehe; welche Verbindung die diatonische Syntonas des Ptolomäus bildet, die Zarlino fortpflanzte, und die nun allgemein in Übung steht.

Andere vorzügliche musikalische Theoretiker, welche während des sechzehnten Jahrhunderts in Italien blühten, waren: Franchinus Gafurius, oder Gaforio von Lodi, Peter Aaron von Florenz, Ludwig Fogliano, Johann Spatro, Johann Maria von Terenzio Lanfranco, Stephan Vanneo, Anton Franz Doni, Ludwig Dentice, und Joseph Zarlino, der bekannteste, fruchtbarste und berühmteste jener Zeit; Vincentius Galilei, ein florentinischer Edelmann und Vater des großen Galileo; Maria Artusi von Bologna, Horazius Tegrini, Peter Ponzio, Ludwig Zacconi u. a. Die ausgezeichneten römischen Schriftsteller waren: Johann Anmuccia, Johann Peter Ludwig von Palestrina, ein mit Recht gefeyerter Mann, Roger Giovanelli, und Lucas Marenzio, welcher die Madrigale, die heiterste Gattung weltlicher Musik, zur Vollkommenheit brachte. Unter den Venetianern steht Hadrian Villaeri oben an. An die Spitze der Neapolitaner setzt man verdienter Maßen Rochus Rodio. Die Lombardie würde gleichfalls ein ansehnliches Verzeichniß

vorzüglicher Tonkünstler des sechzehnten Jahrhunderts liefern, welche aufzuzählen die Gränzen dieser Schrift uns jedoch nicht gestatten; die Vornehmsten derselben waren Constantin Porta, Gastoldi, Bissi, Cima, Vecchi, und Monteverde. Zu Bologna erscheint, neben dem schon erwähnten Artusi, Andreas Rota als ein bewundernswerther Contrapunctist. Franz Corteccia, ein gefeyerter Organist und Tonsetzer, und Alexander Striglio, ein Lautenspieler und fruchtbarer Componist, waren die vorzüglichsten Florentiner.

Die Einwohner des ausgedehnten deutschen Reiches hatten die Musik schon lange zu einem Theile der allgemeinen Erziehung gemacht, und behaupteten ihren Platz unter den erfolgreichsten Beförderern der Tonkunst gleich nach den Italienern. Im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts waren ihre vorzüglichsten Tonsetzer und Schriftsteller über Musik: Gregor Reischius, Michael Roswick, Andreas Ornithorparchus, Paul Hofhaimer, Luszinius, Heinrich Loris oder Loritus, Faber, Fink, Hofmann, und viele andere, welche hier zu nennen zu langweilig wäre, und von deren Abhandlungen und Compositionen man in weitläufigeren Geschichten der Musik Nachricht findet [15]).

In Frankreich haben in jener Periode, außer der Kriegskunst, keine anderen Künste Fortschritte gemacht. Ronsard, Baif, Goudimel, Claude le Jeune, Caurroy und Maudit, waren damahls die ersten unter den französischen Tonkünstlern.

Spanien hatte die Musik schon früher in den Kreis der Wissenschaften auf Universitäten aufgenommen. Die musikalische Lehrkanzel zu Salamanca ward von Alfonso dem Weisen, König von Castilien, gestiftet. Einer der gefeyertsten spanischen Tonkünstler war Franz Salinas, der von Kindheit auf blind gewesen. Er war zu Burgos geboren. Don Christoph Morales und Thomas Ludwig de Vittoria verdienen gleichfalls genannt zu werden; doch ist, sie nennen, Alles, was wir hier zu thun vermögen, und in der Absicht thun, denjenigen, welche zu genaueren Nachforschungen Lust haben, die Gelegenheit hiezu zu verschaffen.

Die Niederlande erzeugten in dem erwähnten Jahrhunderte ausgezeichnete Tonsetzer; von welchen wir folgende anführen: Verletot, Gombert, Arkadelt, Berchem, Richefort oder Ricciaforte, Crequilon, Le Coq, Canis, Jacob Clemens Non-Papa, Peter Manchicourt, Baston, Kerl [16]), Rore und Orlando di Lasso, dann dessen Söhne Ferdinand und Rudolph.

Obschon bereits seit dem Jahre 663 Orgeln in den Kirchen bestanden, wurde doch der figurirte Baß (basso continuo) erst im Jahre 1605, beynahe tausend Jahre später, angewendet.

Ludwig Viadana, der Erfinder des Mittels, die Töne der Begleitung durch Figuren auszudrücken, oder des figurirten Basses, war gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts zu Lodi, im Mayländischen, geboren. Sei-

ne erste Beförderung war zum Capellmeister an der Kathedral-Kirche zu Fano; seine zweyte in der nähmlichen Eigenschaft an jener zu Mantua. Er war einer der ausgezeichnetsten Kirchen-Componisten seiner Zeit. Zwar hatten sich schon früher Spuren eines Versuchs der oberwähnten Erfindung gezeigt; doch war er unbezweifelt der erste, welcher im Jahre 1615 die Kunst, die Harmonie durch Figuren über dem Basse anzudeuten, in allgemeine Regeln brachte. Draudius erwähnt in einer weitläufigen Liste seiner sehr zahlreichen Kirchen-Compositionen einiger, welche ihn als den Erfinder jener Kunst bewähren, nähmlich einer Sammlung aller seiner Chorale für eine, zwey, drey, und vier Stimmen, „mit einem fortlaufenden, für die Orgel nach einer neuen Erfindung berechneten Basse; brauchbar für Sänger sowohl als für Organisten; und mit beygefügten Regeln und Erklärungen über die Begleitung mit dem General-Basse, zu Folge der neuen Methode." Viadana war daher der erste, welcher einen, von dem Gesang-Basse verschiedenen Orgel-Baß componirte, bey dessen Ausführung der Orgelspieler durch die neu erfundenen Figuren in den Stand gesetzt wurde, den Sängern die ganze Harmonie der einzelnen Stimmen anzugeben, ohne die Partitur zu sehen. In Frankreich wurde diese Kunst um das Jahr 1650 durch Heinrich du Mont eingeführt.

Im siebenzehnten Jahrhunderte finden wir als den größten Orgel- und Clavier-Spieler, und den besten Tonsetzer für diese Instrumente, dessen Italien sich rühmen konnte, den Hieronymus Frescobaldi, zu Ferra-

ta geboren; der jedoch frühzeitig mit seinem Meister Millevilla nach Rom kam, wo er zum Organisten an der Peterskirche ernannt wurde. Alle musikalischen Schriftsteller Italiens haben seine Talente gepriesen, und seine noch vorhandenen Werke sind unwiderlegbare Zeugen der Wahrheit ihrer Lobsprüche. Quadrio sagt, daß er schon in seiner ersten Jugend, als Sänger, jegliches Ohr entzückte, und daß in den Hauptstädten Italiens sein Lob aus jedem Munde erscholl. Sein größter Vorzug aber bestand im Spiele der Orgel und des Claviers, worin er so berühmt ward, daß seine Werke, in Druck und Handschrift, sich in den Händen aller Professoren und aller Sammler musikalischer Compositionen befanden. Nach Della Vale lebte Frescobaldi im Jahre 1641. Sein erstes Werk, betitelt: Ricercari e Canzoni francesi, fatti sopra diversi oblighi in Partitura, libro primo. 1615, enthält die ersten Compositionen, welche wir in Partitur gedruckt sahen. Sie sind zugleich die ersten regelmäßigen Fugen, welche wir über ein Subject, oder über zwey, vom Anfang bis zu Ende eines Zeitmaßes mit einander fort geführt, gefunden haben. **Ricercari** und **Fantasie** gingen den Sonaten und Concerten voran, und waren, nach Erfindung des Contrapuncts, die ersten, eigens für Instrumente verfaßten Tonstücke. Frescobaldi's Fugen haben großen Werth, wenn wir den Zustand der Instrumentalmusik jener Zeit betrachten, in welcher sie geschrieben wurden. Die Subjecte sind hervortretend, die Harmonie rein, der Styl unvermischt und klar. Diese meister-

haften und gefälligen Fugen haben der Orgel neue Würde und neuen Reitz verschafft; sie wurden schnell in ganz Europa überall nachgeahmt, wo eine Orgel und ein Organist bestand, dessen Kopf und Hand geeignet waren, einem dem Genius dieses Instruments so sehr zusagenden Style nachzueifern. Es ist auf dem Titelblatte nicht angegeben, für welche Instrumente die verschiedenen Stimmen gemeint waren; da aber der Autor ein großer Orgelspieler war, zweifeln wir nicht, daß sie ursprünglich bey diesem Instrumente und für dasselbe verfaßt wurden, zumahl da die vier Stimmen sich so nahe liegen und so genau mit einander verbunden sind, daß sie immer von zwey Händen können ausgeführt werden. Obschon viele dieser Fugen über zwey, drey, sogar vier Subjecte gearbeitet, und alle die gelehrten Figuren der Umkehrung, Erweiterung, Zusammenziehung, und Gegenbewegung darin angebracht sind, hatte er doch immer die Geschicklichkeit, Verwirrungen zu vermeiden. Die im Jahre 1637 zu Rom erschienenen, auf sechs Linien für die rechte und acht für die linke Hand gesetzten „Sonate d'Intavolatura di Cembalo ed Organo partite di diverse Arie e Correnti, Ballate, Ciaccone, Passacagli, di Frescobaldi," sind wahrlich reich, und schwierig für die Ausführung. Diese, mit den damahls modernen Manieren und Verzierungen verschönerten Tonstücke haben durch die Zeit mehr gelitten als die Ricercari, welche alle Einfachheit der Vocalfugen im Kirchenstyle haben. In seinen Variationen aller Arien finden wir mehr Geschmack, und ein getreueres Anschließen an

das Thema, als in irgend einer andern Clavier-Musik jener Periode.

Unser Bird, Dr. Bull, und Julius Fornaby, scheinen die größten Orgelspieler in Europa während des sechzehnten Jahrhunderts, und zu Anfang des folgenden, gewesen zu seyn, bis Frescobaldi einen höheren, von den schnellen und frivolen Tonläufen, welche dieses edelste und verständigste aller Instrumente entwürdigen, freyen Styl des Orgelspiels einführte. Wirklich sind Frescobaldi's Fugen mit solchem Genie und solcher Gelehrsamkeit geschrieben, daß sie nur von jenen des Sebastian Bach und Händel übertroffen werden, die jede Vollkommenheit in sich tragen, deren diese sinnreiche und ausgearbeitete Gattung musikalischer Compositionen fähig ist. Wenn wir aber diese Fugen ausnehmen, scheint alle Instrumental-Musik in ganz Europa zu jener Zeit in einem sehr rohen Zustande gewesen zu seyn. Sie war trocken, schwierig, ausdruckslos und abgeschmackt.

Die Tonsetzer, welche während des siebenzehnten Jahrhunderts in England sich einen Ruhm erworben, waren: Dr. Nathanael Giles, Thomas Tomkins, und sein Sohn, desselben Nahmens; Bevin, Orlando Gibbons, Dr. Wilhelm Child, Hadrian Batten, Martin Pierson, Wilhelm Lacons, Heinrich Lawes, Dr. Johann Wilson, Johann Hilton, Johann Playford, Hauptmann Heinrich Cook, Pelham Humphrey, Johann Blow, Wilhelm Turner, Dr. Christoph Gibbons,

Benjamin Rogers, und Heinrich Purcell; aus welchen Orlando Gibbons, Pelham Humphrey und Heinrich Purcell die übrigen bey weitem übertrafen.

Gegen das Ende der Regierung Jacobs I. stiftete Dr. Wilhelm Hychin eine Professors-Stelle oder Lehrkanzel für die Musik auf der Universität zu Oxford [7]).

Während der Regierung Carls I. wurde den Tonkünstlern von Westmünster ein Privilegium verliehen, welches sie, als die Musiker des Königs, in einen politischen Körper vereinte, und ihnen das Recht gab, alle diejenigen zu verfolgen und mit Geldstrafe zu belegen, welche, außer ihrer Körperschaft, „es in England oder Wallis versuchen, Gewinn oder Vortheil aus der Musik zu ziehen;" ein Recht, welches unter der nachfolgenden Regierung in Ausübung gebracht wurde.

Gegen das Ende der Regierung Carls II. scheint in England eine Leidenschaft für die Violine, und für eigens auf dieselbe nach italienischer Manier gesetzte Tonstücke entstanden zu seyn. Dieses Instrument kann als das reichste an Mitteln, das vollkommenste, und das brauchbarste betrachtet werden, welches jemahls erfunden wurde. Man darf es den Beherrscher des Orchesters nennen, und es liegt in der Macht des Spielers, alle Intervalle gleich vollkommen zu intoniren. Wir sind nicht im Stande, den Ursprung der Violine höher, als in das sechzehnte Jahrhundert hinauf zu setzen. Im Anfange des siebenzehnten war den Engländern noch kaum weder ihre Gestalt noch

ihr Nahme bekannt; und da sonach ihre Eigenschaft, alles auszudrücken, was die Menschenstimme hervorbringen kann, die Articulation der Worte ausgenommen, zu jener Zeit ganz unmöglich schien, wurde sie nicht für ein, eines Edelmanns würdiges, oder einer guten Gesellschaft anständiges Instrument gehalten. Violen von verschiedener Form, mit sechs Saiten bezogen, und am Halse mit Querbünden, gleich der jetzigen Guitarre, versehen, begannen damahls in den Kammer-Concerten zugelassen zu werden; denn bey öffentlichen Aufführungen waren diese Instrumente für die stumpfen Organe unserer gothischen Vorfahren zu schwach; auf den niedern Stand unserer königlichen Musik zur Zeit Heinrich's VIII. 1530 aber kann man aus den Nachrichten in Hall's und Holingshead's Chroniken über eine Mummerey in des Cardinals Wolsey Pallast, Whitehall, schließen, wo der König mit einem „Concerte von Pauken und Pfeifen" unterhalten wurde. Doch dieß war noch sanfte Musik in Vergleichung mit jener, die seine heldenmäßige Tochter Elisabeth während ihres Mittagmahls zu hören pflegte, wo, wie Henxner erzählt, zwölf Trompeten und zwey Paar Pauken, mit Pfeifen, Hörnern, und Trommeln den Saal eine halbe Stunde hindurch ertönen machten.

Lange haben die Gelehrten darüber gestritten, ob die Violine, oder sonst ein Instrument dieser Art, welches man mit Hülfe eines Bogens spielt, den Alten bekannt gewesen ist. Winkelmann und Mengs haben bewiesen, daß der in des Großherzogs Tribune zu Florenz be-

findliche kleine Apollo, der eine Art von Violine mit etwas spielt, das einem Bogen gleicht, und von Herrn Addison und Anderen für antik gehalten wurde, modern sey; so daß, da diese Figur die einzige antik geglaubte ist, an welcher man etwas einem Bogen Ähnliches fand, nun nichts mehr übrig ist, was Anlaß zu einer Untersuchung hierüber geben könnte. Von Instrumenten mit doppeltem Halse zeugt, außer den plastischen Abbildungen an den Ruinen des Obelisks zu Rom, und an einer Grabesgrotte in der alten Stadt Tarquinia, ein antikes Gemählde in der Sammlung des Herrn Wilhelm Locke Esq., welches eine einzelne Figur, wahrscheinlich eine Muse, vorstellet, mit einem Instrumente, das, seiner Form nach, einer Violine nahe kömmt, nur daß sein Hals viel länger, und weder ein Bogen noch ein Plectrum dabey zu entdecken ist. Dieß Instrument kann, wie Dr. Burney vermuthet, eine Chelys gewesen seyn, welche eine Art von Guitarre war, die entweder mit den Fingern, oder mit einer Federspuhle gespielt wurde. Die Alten hatten zwar, statt des Bogens, das Plectrum; allein, in allen Vorstellungen, welche davon in antiker Mahlerey oder Bildhauerey auf uns gekommen sind, erscheint es zu plump, als daß es den Saiten Töne entlocken konnte, die so süß oder so hellklingend wären, als die, welche man mit Hülfe des Bogens oder einer Federspuhle erhält. Dr. Burney meint, daß es, obschon es so schwer und dicht abgebildet wird, dennoch eher eine wirkliche, oder aus Elfenbein nachgeahmte Federspuhle als ein plumpes Stück Holz oder Elfenbein ge-

wesen sey; und wirklich sagt uns Virgil (Aen. VI. 647) daß es aus Elfenbein gefertiget wurde.

Die Violine ward am französischen Hofe, bevor noch sonst wo eine ehrenvolle Erwähnung von ihr geschah, durch die Ankunft des Baltazarini, eines großen Meisters auf diesem Instrumente, in Gunst gebracht, der, an der Spitze einer Gesellschaft von Violinspielern, von dem Marschall Brissac der Catharina von Medicis aus Piemont gesendet, und von dieser Fürstinn als ihr erster Kammerdiener und Musik-Director angestellt wurde. Galilei sagt (Dial. S. 147), daß „sowohl die Violine als der Baß, oder das Violoncello, von den Italienern, vielleicht von den Neapolitanern, erfunden worden sey;" und wir sind nicht im Stande diese Meinung zu bestreiten. Corelli's Violine, welche Giardini lange Zeit besaß, war im Jahre 1578 verfertigt, und das Futteral derselben von Hanibal Caracci, wahrscheinlich mehrere Jahre nachdem die Violine fertig war, gemahlt, da dieser Mahler zu jener Zeit erst acht Jahre alt gewesen wäre. Montaigne, der im Jahre 1580 zu Verona gewesen, sagt, „daß die Messe in der Hauptkirche mit Orgeln und Violinen begleitet wurde."

Die Wiederherstellung der Monarchie und der Bischofswürde in England scheint nicht nur der geistlichen, sondern auch der weltlichen Musik günstig gewesen zu seyn; und es mag dem vorzüglichen Vergnügen, welches König Carl II. bey dem lebhaften und muntern Schalle der Violine empfand, zuzuschreiben seyn, daß dieses Instrument

bey Hofe und in den Häusern des Adels zu Tänzen und festlichen Ergetzungen eingeführt wurde. Bis dahin scheint es keine öffentlichen Concerte gegeben zu haben, und in den Kammer-Concerten, in welchen die Fantasien für Instrumente die Stelle der gesungenen Madrigale und Moteten eingenommen hatten, wurden die Violinen nicht zugelassen; sondern aller Dienst dieser Gattung durch Violen versehen. Nachdem Carl, nach dem Beyspiele Ludwig's XIV. ein Orchester von vier und zwanzig Violinen, Tenor-Violinen, und Bässen, statt der Violen, Lauten, und Hörner, errichtet hatte, aus welchen sonst die Hofmusik bestand, fing die Familie der Violinen an, im Ansehen zu steigen, und ehrenvolle Plätze wurden ihr bey den Musiken am Hofe, in den Theatern und in der Kammer angewiesen; auch hat die Folge von Violin-Spielern und Compositionen, womit England aus Italien oder anders woher versorgt wurde, die Ausübung und Ausbildung des Charakters dieses Instruments befördert, welches seit dem allgemein als die Stütze eines wohl geordneten Orchesters anerkannt wird.

Vor dem Jahre 1600 gab es wenig andere Tonstücke, als Messen und Madrigale, die zwey Haupt-Abtheilungen der geistlichen und weltlichen Musik; doch von jener Zeit bis zur gegenwärtigen dramatischen Musik wird diese Kunst unserer vorzüglichsten Aufmerksamkeit werth. Zwar fuhr man in Italien fleißig fort, die Kirchen- und Kammer-Musik in einem gelehrten und ausgearbeiteten Style zu vervollkommnen; in der Mitte des Jahrhunderts

aber bereitete sich eine Umwälzung zu Gunsten der Melodie und des Ausdrucks, selbst in der geistlichen Musik, durch den Erfolg der dramatischen Compositionen, die in Recitation und Melodien für eine einzelne Stimme bestanden. Man fing nun an, diese Melodien der mehrstimmigen Musik vorzuziehen, worin Canon's, Fugen, und Reichthum der Harmonie das Studium des Meisters und die Aufmerksamkeit des Zuhörers in Anspruch nahmen.

Bis zum Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, wie Riccoboni angibt, waren alle Opern-Sänger in Deutschland, besonders zu Hamburg, Krämer oder Handwerker. „Euer Schuster," sagt er, „war oft der erste Sänger auf der Bühne, und Ihr konntet Obst und andere Lebensmittel von demselben Mädchen kaufen, die Ihr am Abend vorher als Armida oder Smiramis gesehen hattet." Indeß erhob sich die deutsche Oper schnell auf eine achtungswerthe Stufe, und selbst während des siebenzehnten Jahrhunderts blühten in Deutschland viele ausgezeichnete Tonsetzer [18]).

Das Verzeichniß großer Musiker, welche Frankreich im Anfange desselben Jahrhunderts erzeugte, war nicht zahlreich. Die Tonkunst scheint in jenem Lande nur wenig gepflegt worden zu seyn, bis Lulli's Opern, unter dem mächtigen Schutze Ludwig's XIV. die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zogen. Der beliebteste Singmeister und Componist Frankreich's, um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts, war Michael Lambert. Johann Baptist Lulli schwang sich bald nachher, durch seine

Geschicklichkeit in der musikalischen Composition, vom Stande eines Bedienten zu Ruhm, Reichthum und Adel empor. Der gefeyerte Sänger La Rochois lernte von Lulli den Gesang und die Schauspielkunst [19]).

Der englische Tonkünstler, dessen wir zuletzt erwähnten, war der berühmte Purcell. Späterhin waren die vorzüglichsten Kirchencomponisten: Clarke, Dr. Holden, Dr. Creyghton, Tucker, Aldrich, Golwin, Weldon, Dr. Crofts, Dr. Green, Boyce, und Nares; welchen wir noch John Stanley beyfügen können, der es in der Musik sehr weit brachte, obschon er seit seinem zweyten Jahre des Augenlichts gänzlich beraubt war.

Die Analen der modernen Musik haben bis dahin kein, für die Fortschritte dieser Kunst so wichtiges Ereigniß geliefert, als die Erfindung des Recitativs oder der dramatischen Melodie ist; ein Styl der Musik, welcher der Weise der alten Rapsodisten gleicht.

Da der Orpheus des Politiano sicher der erste Versuch des musikalischen Drama war, welches wir nun Oper nennen, und das späterhin durch Apostolo Zeno und Metastasio vervollkommnet worden; wollen wir dem Leser eine Skizze der Fabel dieses Werks mittheilen. Dem Drama voran geht eine Inhaltsanzeige in Versen. Das Stück selbst ist in fünf Acten getheilt. Aristäus, ein Schäfer, Apollo's Sohn, liebt Euridicen, die Gattinn des Orpheus, so heftig, daß er sie ins freye Feld hinaus verfolgt; auf ihrer Flucht vor ihm wird sie von einer Schlan-

ge gebißen, wovon sie stirbt. Orpheus rührt durch seinen Gesang die Höllengötter dergestalt, daß sie Euridicens Rückkehr auf die Oberwelt gestatten, mit dem Bedingniß, daß Orpheus auf dem Wege dahin seinen Blick nicht zurück wende. Da er aber dieser Vorschrift nicht gehorcht, wird seine Gattinn auf's neue ein Raub des Tartarus. Über seine Klagen und den Entschluß, kein anderes Weib mehr zu lieben, erzürnt, zerreißen ihn die thrazischen Weiber in Stücke.

Daß vor dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts kein musikalisches Drama jener Art, die in der Folge unter dem Nahmen Oper oder Oratorium bekannt geworden sind, in Italien bestanden habe, scheint gewiß zu seyn, da in dem weitläufigen Verzeichnisse, welches Angelo Ingegneri, 1598, in seiner Abhandlung über die Darstellung dramatischer Fabeln und Gedichte von Allem, was damahl bekannt war, liefert, keine Erwähnung derselben vorkömmt, wohl aber mehrere tragedie, comedie, pastorali, pescatorie, boschereccie etc. darin angeführt sind, welche bloß declamirt wurden, die Chöre allein ausgenommen, die in mehrstimmig gesetzten Oden oder Madrigalen bestanden. Musik ist der erste Bestandtheil der Opern und Oratorien; jener Schriftsteller hingegen sagt am Ende seines Buchs: „Ich komme nun zur Musik, dem dritten und letzten Theile dramatischer Vorstellungen, welcher in Komödien und Pastoralen, die keine Chöre haben, zu Zwischenspielen während der Acte gebraucht werden kann, um die Zuhörer wieder aufzu-

richten, deren Geist durch die Aufmerksamkeit etwa ermüdet wäre, welche sie der dargestellten Fabel gewidmet haben." Man erzählt uns indessen von musikalischen Dramen, die lange vor jener Periode zu Rom und Venedig aufgeführt wurden, und Alle, die über diesen Gegenstand geschrieben haben, sagen uns, daß Sulpitius in seiner Dedication des Vetruvius einer Tragödie erwähnt, die im Jahre 1480 unter der Aufsicht des Cardinals Riario zu Rom recitirt und gesungen wurde; daß Alfonso della Viola im Jahre 1560 ein Drama für den Hof zu Ferrara in Musik setzte; und daß Heinrich III. von Frankreich, bey seiner Zurückkunft aus Pohlen im Jahre 1574, mit einer Oper unterhalten worden, die von dem berühmten Zarlino in Musik gesetzt war. Dieß und mehr dergleichen wurde mit den musikalischen Dramen der letzteren Zeit, nach der Erfindung des Recitativs, vermengt, welches allein die Oper und das Oratorium von jeder andern Art theatralischer Vorstellungen unterscheiden sollte; jene anfänglichen Versuche gesungener Schauspiele waren nicht mehr dramatisch als eine Messe, eine Motete, oder ein Madrigale gewesen wäre, hätte man diese auf der Bühne singen wollen. Zwar hatten mehrere Dramen, welche vor dem Jahre 1600 gegeben wurden, Chöre, musikalische Zwischenspiele, und eingestreute Gesänge, wie unsere Carnevalsfeste unter den Regierungen der Königinn Elisabeth und Jacob I., doch wurde in denselben der Dialog durchaus gesprochen.

Drey florentinische Edelleute von gutem Geschmacke

in der Literatur, Johann Bardi Graf von Verona, Peter Strozzi, und Jacob Corsi, unzufrieden mit allen früheren Versuchen zur Vervollkommnung der dramatischen Poesie und Darstellung, beschlossen, den besten lyrischen Dichter mit dem besten Tonsetzer ihrer Zeit zu vereinigen, und wählten daher Octavius Rinuccini und Jacob Peri, ihre Landsleute, um das Drama Daphne zu dichten und in Musik zu setzen, welches in Corsi's Hause im Jahre 1597 mit großem Beyfalle aufgeführt wurde; und dieß scheint der wahre Zeitpunct, von welchem die Entstehung der Oper, oder des ganz in Musik gesetzten Drama [20]) zu rechnen ist, worin der Dialog weder im Zeitmaße gesungen, noch ohne Musik declamirt wurde, sich nicht bis zum Gesange erhob, und doch von der gewöhnlichen Rede verschieden war. Nach diesem erfolgreichen Versuche schrieb Rinuccini die Opern: Euridice und Ariadne für dieselbe Art von Musik.

Peri sagt uns in seiner Vorrede, nachdem er die hohen Personen, welche bey der Aufführung des musikalischen Drama Euridice zu Florenz im Jahre 1600 gegenwärtig waren, und die ausgezeichneten Tonkünstler, welchen seine Musik gezeigt wurde, hergezählt, daß sie von den vortrefflichsten Künstlern jener Zeit gesungen wurde; unter welchen Franz Rasi, ein Edelmann von Arezzo war, welcher die Rolle des Amint spielte; Brandi, als Arcetro; und Melchior Palantrotto, als Pluto. Er berichtet uns ferner, daß „Herr Jacob Corsi hin-

ter der Scene das Clavier, Don Garzia Montalvo den Chitarone oder die große Guitarre, Messer Johann Baptist dal Violino die Lira grande oder Viola da Gamba, und Messer Johann Lapi die große Laute spielten." Diese vier scheinen das ganze Orchester ausgemacht zu haben; denn, obschon er das Spiel des Johann Baptist Jacomelli auf der Violine preist, hat doch weder er noch sonst Jemand dieß Instrument bey erwähnter Aufführung gespielt. Er beschließt seine Nachricht von diesem Drama mit dem Geständnisse, daß mehrere Theile desselben von Julius Caccini, genannt Romano, componirt waren, „dessen großes Verdienst der ganzen Welt bekannt gewesen sey," weil es bestimmt war, von Personen gesungen zu werden, die von ihm abhingen; wodurch er wahrscheinlich sagen wollte, daß sie seine Schüler waren. Er rühmt sich, durch seine Versuche in der dramatischen Musik Andern die Bahn zu derselben geöffnet zu haben.

Monteverde setzte Rinuccini's Ariadne im Jahre 1606 für den Hof von Mantua; nur das Gedicht wurde damahls gedruckt, und mehrmahl nachher neu aufgelegt; doch ob die Musik jemahls heraus gegeben wurde, wissen wir nicht.

In einer Abhandlung des Peter della Valle über die Musik seiner Zeit, welche dieser berühmte Reisende im Jahre 1640 an Lelius Guidiccione richtete, und die im zweyten Bande der Werke des Baptist Doni zu Florenz 1763 abgedruckt wurde, befindet sich ein

anziehender, klarer, und trefflicher Bericht über den Zustand der Musik in Italien, besonders zu Rom, im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts. Wir wollen seine äußerst sonderbare und unterhaltende Nachricht von der Weise hersetzen, auf welche die erste Oper, oder das erste musikalische Drama, zu Rom aufgeführt wurde. „Obschon nicht mehr als fünf Stimmen, oder fünf Instrumente (die volle Zahl welche ein herumziehender Karren zu fassen vermochte) dabey verwendet werden konnten; gewährten sie doch eine große Abwechslung, indem, außer den Dialogen und den Gesängen einzelner Stimmen, manchmahl zwey oder drey, und zuletzt alle fünf mit einander sangen, welches eine bewundernswürdige Wirkung machte. Die Musik dieses Stücks war, wie man aus späterhin gedruckten Ausgaben derselben sehen kann, obschon dramatisch, doch nicht bloß im einfachen Recitativ gesetzt, was langweilig gewesen seyn würde, sondern mit schönen Tongängen, und Stellen im Zeitmaße ausgeziert, ohne jedoch jemahls von dem wahren theatralischen Style abzuweichen; in welcher Rücksicht sie außerordentlich gefiel, wie der ungeheuere Zulauf des Volks bewies, das ihr nachzog, und sie fünf oder sechs Mahl anhörte, ohne im geringsten davon ermüdet zu werden. Es gab sogar Mehrere, die unserem Karren auf zehn oder zwölf verschiedene Plätze folgten, wo er stille hielt, und uns nicht verließen, so lange wir auf der Straße blieben, welches von vier Uhr des Abends bis nach Mitternacht währte."

Diese Erzählung liefert einen merkwürdigen Beytrag

zur Geschichte des Theaters, nähmlich den Umstand, daß das erste musikalische Drama im modernen Rom, gleich der ersten Tragödie im alten Griechenland, auf einem Karren vorgestellt wurde. Viele Gelehrte waren der Meinung, daß das Recitativ in der neuern Oper jene wieder aufgelebte Gattung von Melos sey, in welchem die alten Dramen vorgetragen wurden; und die bewegliche Bühne, auf welcher die erste Oper gegeben wurde, erinnert an jene des Thespis zu Athen, und biethet folglich eine zweyte Ähnlichkeit dar.

Wir kommen nun auf einen höchst seltsamen und heiklichen Punct der Geschichte der Musik; auf die erste Anstellung der Entmannten in des Papstes Capelle nnd ihre Mitwirkung bey den ersteren Opern.

Es war um das Jahr 1600 oder etwas früher, daß in Italien zuerst Eunuchen zum Gesange verwendet wurden. In den ältesten Zeiten scheint es keine singenden Eunuchen gegeben zu haben, obschon die Galli, Priester der Cybele, dergleichen gewesen sind. Indessen war die Entmannung in den östlichen Ländern zu allen Zeiten bekannt, wo sie der tyrannischen Eifersucht Wächter der weiblichen Keuschheit liefern mußte; niemahls aber, in so fern die neueren Schriftsteller diesen Gegenstand erörterten, bediente man sich dieser Maßregel, bloß um die Sopranstimme zu erhalten, als bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts.

Zu Rom war das erste öffentliche, zur Vorstellung der musikalischen Schauspiele gewidmete Theater: Torre

di Nona, worin im Jahre 1671 Jason aufgeführt wurde. Im Jahre 1679 wurde die Oper: Due Amori, von dem berühmten Organisten, Bernard Pasquini, in Musik gesetzt in dem Saale der Herren Capranico gegeben, einem Theater, welches noch besteht. Im Jahre 1680 erschien: l'Onestà nell' Amore, die erste Composition des zierlichen, gründlichen, und originellen Alexander Scarlatti.

Die Bewohner von Venedig pflegten und ermunterten das musikalische Drama gegen den Schluß des siebenzehnten, und im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, mit mehr Fleiß und Eifer, als das übrige Italien; doch war die Oper zu Venedig nicht vor dem Jahre 1637 eingerichtet. In diesem Jahre wurde das erste regelmäßige Drama, Andromeda, dort aufgeführt.

Im Jahre 1680 wurde zu Padua die Oper Berenice mit solch einem erstaunenswürdigen Glanze gegeben, daß sie besondere Erwähnung verdient. Der Chor bestand aus hundert Mädchen, und hundert Kriegern; unter den Comparsen waren hundert Reiter, gleich jenen Kriegern ganz in eiserner Rüstung, vierzig berittene Waldhornisten, sechs Trompeter, und sechs Pauker zu Pferde, sechs Fahnenträger, sechs Posaunisten, sechs Flötenspieler, sechs Minstrels, die auf türkischen Instrumenten spielten, sechs andere mit Octav-Flöten, sechs Pagen, sechs Cymbelschläger, zwölf Jäger, zwölf Stallknechte, sechs Wagenleiter zum Triumphe, sechs andere zum Einzuge, zwey Löwen und zwey Elephanten von Türken geführt; ferners war zu

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

sehen: Berenice's Triumphwagen, von vier Pferden gezogen, und sechs andere, mit zwey Pferden bespannte Wagen, mit Beute und Gefangenen. Unter den Decorationen war im ersten Acte eine weite Ebene mit zwey Triumphbögen, eine andere mit Pavillons und Zelten, und ein Wald zur Jagd. Im dritten Acte kamen das vollständig eingerichtete königliche Ankleidezimmer, eine Halle, mit Tapeten geschmückt, und mit der Aussicht auf einen herrlichen Pallast im Hintergrunde, dann der Marstall, mit hundert lebendigen Pferden, vor. Der erste Act schloß mit allen Gattungen der Jagd, auf Eber, Hirschen, Rehe, und Bären. Am Ende des dritten Acts stieg eine ungeheure Kugel gleichsam vom Himmel herab, und theilte sich in mehrere andere, in der Luft schwebende Kugeln, die mit sinnbildlichen Vorstellungen der Zeit, des Ruhms, der Ehre u. dergl. geziert waren.

So viel scheint gewiß, daß in den ersten Opern, deren Charaktere meistens aus der Mythologie genommen waren, die Musik den vorzüglichsten Gegenstand bildete, und daß, nächst dieser, Maschinerien, Decorationen und Perspective die wichtigsten Bestandtheile ausmachten.

Erst beynahe fünfzig Jahre nach der Zeit des Della Valle wurden regelmässige Arien in diese ursprünglichen musikalischen Dramen aufgenommen. Zuerst wurden sie von dem Sänger selbst auf der Violine, der Harfe, oder dem Violoncello begleitet; so lange aber die Leidenschaft für mythologische Vorstellungen, und die Wuth auf Maschinerien währte, war es der einzige Wunsch der Thea-

BAYERISCHE STAATS BIBLIOTHEK MÜNCHEN

terunternehmer, die Augen der Zuhörer zu blenden, und ihre Ohren zu betäuben [7]). Götter und Teufel, Helden und Heldinnen, und in der Folge Männer und Weiber, wie die Geschichte sie darstellt, wurden auf die Bühne gebracht. Die verschiedenen Umwälzungen und Änderungen des öffentlichen Geschmacks führten endlich zu Apostolo Zeno und Metastasio; zu welcher Zeit die ausgezeichneten Arien eines Leo, Vinci, und Pergolesi, vereint mit den großen Gesang-Talenten eines Pistocci, Nicolini, Farinelli, einer Faustina und Cuzzoni, die lyrische Bühne auf die höchste Stufe der Gunst des Publicums erhoben hatten.

Die Gesang-Compositionen des Vinci bilden eine Epoche in der dramatischen Musik; indem er unter seinen Landsleuten der erste war, welcher, seit der Erfindung des Recitativs, einen bedeutenden Umschwung im musikalischen Schauspiele bewirkte. Die Arien in den ersten Opern waren kurz und einfach; doch als man den Gesang vervollkommnet und das Orchester vergrößert hatte; wurden auch die Singparte mehr ausgeführt, und die Begleitung mehr zusammen gesetzt. Im Laufe der Zeit scheint jedoch die Dichtkunst so viel wie immer von der Pedanterey der Tonsetzer gelitten zu haben, welche vergessen, daß der wahre Charakter der dramatischen Musik in der Klarheit derselben bestehe, und daß, da der Ton bloß das Vehikel der Dichtung, die Farbe der Leidenschaft ist, der vornehmste Zweck des Drama, verfehlt sey, sobald die Worte unverständlich werden, folglich die Musik vom Gedichte so gänzlich ge-

schieden ist, daß sie bloß instrumental wird, und die Gesangparte eben so gut von einer Flöte oder Violine im Orchester, als von einem der Charaktere des Stücks auf der Bühne, können vorgetragen werden. Vinci scheint der erste gewesen zu seyn, welcher diese Ungereimtheit einsah, und seine Kunst, ohne sie herab zu würdigen, zur Freundinn, doch nicht zur Sclavinn der Dichtkunst machte, indem er die Melodien vereinfachte, und die Aufmerksamkeit der Zuhörer vorzüglich auf die Gesang-Parthien lenkte, die er von der Fuge, und den übrigen Künstlichkeiten des Contrapunctes entband. Im Jahre 1726 setzte er Metastasio's Didone abandonata, die seinen Ruhm begründete, da in diesem herrlichen Drama nicht nur die Arien großen Beyfall erhielten, sondern auch die Recitative, besonders im letzten Acte, wo sie vorzüglich begleitet waren, eine solche Wirkung hervor brachten, daß, nach der Versicherung des Grafen Algarotti, „Virgil selbst erfreut gewesen seyn würde, eine so belebte und ergreifende Composition zu hören, worin das Herz und die Seele von allen Kräften der Musik zugleich bestürmt wurden."

Wir müssen auch der übrigen Opern dieses gefälligen und verständigen Tonsetzers erwähnen, deren Arien anderen Meistern lange als Vorbilder gedient haben, und an welchen man noch jetzt weder Grazie noch Zierlichkeit vermißt. Im Jahre 1727 schrieb er: Gismondo, Rè di Polonia; 1728 Catone in Utica; 1729 Semiramide riconnosciuta; dann 1730 Alessandro nell' Indie und Artaserse; alle für die Bühne zu Rom. Die

gefeyerte Arie am Ende des ersten Acts vom Artaxerxes: Vo solcando un mar crudele, ursprünglich für Carestini geschrieben, ist sehr bekannt, und vielleicht das einzige Erzeugniß des Vinci, welches ihm in England eine günstige Beurtheilung verschaffte. In dem gedruckten Textbuche wird Vinci „Pro-vice-maestro della Real Capella di Napoli" genannt. Wir waren nicht im Stande, andere, spätere Werke dieses Meisters zu finden; so, daß er entweder spät zu schreiben angefangen, oder frühzeitig gestorben seyn muß, da er sich seinen großen und bleibenden Ruhm in dem kurzen Zeitraume von sechs Jahren, nähmlich von 1724 bis 1730 erworben zu haben scheint.

Das Wort Opera ist bey den englischen Dichtern im Anfange des letzten Jahrhunderts einheimisch geworden. Des Stilo recitativo, einer Neuerung selbst in Italien, wird von Ben Johnson schon im Jahre 1617 erwähnt. Von jener Zeit an ward er bey Maskenzügen, Schauspielen und Cantaten angewendet, ehe noch das regelmäßige, ganz in Musik gesetzte Drama versucht wurde. Durch die vereinten Talente des Quinault und Lulli stieg die Oper in Frankreich zu hoher Gunst. Dieser Umstand ermunterte Herrn Wilhelm Davenant und andere in England zu mehreren Versuchen in der dramatischen Musik, bevor Italiens Musik, Sprache und Sänger auf das englische Theater verpflanzt wurden. Stücke, die man dramatische Opern nannte, gingen dort den italienischen voran. Jene waren in englischer Sprache geschrieben,

an Scenen und Kleidern verschwenderisch ausgestattet und von den besten Sängern und Tänzern aufgeführt, die man finden konnte: Psyche und Circe waren Vorstellungen dieser Art; der Sturm, und Macbeth wurden auf dieselbe Weise gegeben.

Welche Versuche im Fache des musikalischen Drama während des siebenzehnten Jahrhunderts immer gemacht wurden, die Sprache war in denselben stets die Englische. Indessen fing man gegen das Ende des genannten Jahrhunderts an, den italienischen Gesang aufzumuntern, und sowohl Sänger als Instrumentisten aus jenem Lande erschienen zu London.

Das erste musikalische Schauspiel, welches ganz nach italienischer Weise, mit Recitativen im Dialog und zeitgemessenen Melodien in den Arien aufgeführt wurde, war Arsinoe, Königinn von Cypern, aus einem Italienischen, durch Stanzani von Bologna in Musik gesetzten Gedichte ins Englische übertragen. Die Musik der englischen Übersetzung war von Thomas Clyton, einem Mitgliede des königlichen Orchesters unter der Regierung Wilhelm's und Maria's. Die Sänger waren alle Engländer: die Herren Hughes, Leveredge und Cook, die Damen Tofts, Croß, und Lyndsey. Die Übersetzung der Arsinoe und die Musik derselben sind abscheulich; aber so mächtig ist der Zauber der Neuheit, daß dieses elende Machwerk, das weder seiner Dichtung nach den Nahmen eines Drama, noch seiner Musik nach jenen

einer Oper verdiente, im ersten Jahre vier und zwanzig, und im zweyten eilf Vorstellungen aushielt.

Die Opern wurden, ungeachtet ihrer Mängel in der Dichtung, Musik und Ausführung (da noch kein ausgezeichneter fremder Componist oder Sänger angekommen war) den Schauspielern der übrigen Bühnen so furchtbar, daß im Jänner 1707 eine Subscription „zur Aufmunterung der Schauspieler im Haymarket-Theater eröffnet wurde, um sie in den Stand zu setzen, ihre Vorstellungen, abgesondert von der Oper, fortsetzen zu können."

Addison's Oper: Rosamunde, erschien um jene Zeit; allein die von Clayton verfaßte Musik ist so erbärmlich, daß das Verdienst des Gedichts, so groß es auch seyn mag, allein nicht vermochte, die Oper lange zu erhalten. Die Wahl eines so elenden Tonsetzers, wie Clayton, und Addison's Parteylichkeit für seine Talente, bewiesen einen Mangel an musikalischem Geschmack in diesem zierlichen Schriftsteller.

Der erste wahrhaft große Sänger, welcher auf dem Theater Großbrittanniens erschien, war der Ritter Nicolino Grimaldi, gewöhnlich unter dem Nahmen Nicolini bekannt. Er war ein Neapolitaner, und, obschon ein lieblicher Sänger, doch noch vorzüglicher als Schauspieler. Im Schwätzer (einer Zeitschrift) Nro. 115 ist die Zierlichkeit und Zweckmäßigkeit seines Spiels umständlich geschildert. Kurz vor seinem Erscheinen waren Valentini Urbani und eine Sängerinn, die Baroninn genannt, angekommen. Noch früher war Margaretha

von l'Epine, welche nachher den Dr. Pepusch heirathete, in England.

Die erste ganz in italienischer Sprache und von italienischen Sängern aufgeführte Oper war: Almaide. So wie jetzt, wurden auch damahls die Opern zwey Mahl in der Woche gegeben.

Dr. Crotch nennt die musikalischen Erzeugnisse des fünfzehnten, sechzehnten, und siebenzehnten Jahrhunderts, alte Musik. Wir sind sonach an die Periode der neueren Musik nunmehr gekommen; doch wollen wir sie lieber Händels Periode nennen.

Das Jahr 1710 ist durch die Ankunft Georg Friedrich Händels ausgezeichnet. Dieser große Musiker stand im Dienste des Churfürsten von Hanover und besuchte England zuerst aus Neugierde. Sein Ruf war ihm dahin schon voran gegangen, und Aaron Hill, damahls Director des Haymarket-Theaters, lag ihm dringend an, eine Oper für dasselbe zu schreiben. Es war die Oper Rinaldo; deren bewundernswürdige Musik er in vierzehn Tagen gänzlich zu Stande brachte. Bald nach jener Periode erschien die berühmte Anastasia Robinson als Opernsängerinn. Sie war die Tochter eines Portraitmahlers, ließ sich zuerst in den Concerten in York-Buildings hören, und erwarb sich so sehr die öffentliche Gunst, daß man ihren Vater überredete, ein Haus in Golden-Square zu miethen, um dort wochentliche Concerte, nach Art der Italienischen Conversazioni, einzurichten, welche eine sehr gebildete Gesellschaft herbey zogen. Kurz darauf nahm Mi-

strißRobinson eine Anstellung bey der Oper an, wo ihr Gehalt in tausend Pfund Sterling und ihre übrige Einnahme in eben so viel bestanden haben soll. Sie verließ die Bühne in Folge ihrer Vermählung mit dem Grafen von Peterborough. Die vorzüglichen Tugenden und Vollkommenheiten dieser Frau, welche in einem Alter von acht und achtzig Jahren starb, machen sie würdig, selbst in einem, für Biographien übrigens zu beschränkten Werke umständlicher angeführt zu werden.

Da die Leitung der Oper mehr kostspielig als einträglich befunden ward, stellte man dieselbe von 1717 bis 1720 ganz ein; in welch letzterem Jahre aber von den ersten Personen des Königreichs die Summe von 50,000 Pfund subscribirt wurde, um eine Oper zu errichten und zu unterhalten. Die Subscribenten, an deren Spitze König Georg I. mit 1000 Pfund Sterling stand, bildeten eine Gesellschaft, welche königliche Akademie der Musik genannt wurde. Händel ward beauftragt, die Tonkünstler aufzunehmen. Zu diesem Ende reiste er nach Dresden, wo damahls die italienische Oper am Hofe Augusts, Churfürsten von Sachsen und Königs von Pohlen, auf die glänzendste Weise eingerichtet war. Hier warb Händel den Senesino, Berenstadt, Boschi und Duranstanti für sein Unternehmen.

Im Jahre 1723 erschien die gefeyerte Francisca Cuzzoni als eine Sängerinn vom ersten Range, und zwey Jahre später langte ihre ausgezeichnete Nebenbuhlerinn, Faustina Bordoni, an. Im Cantabile ließ

die Cuzzoni keine schickliche Gelegenheit vorbeygehen, die Cantilene mit den schönsten Verzierungen zu bereichern, welche jedoch immer nur in wenigen, der vorhandenen Melodie beygefügten Noten bestanden. Ihr Triller war vollkommen; sie besaß eine fruchtbare Phantasie, und die Macht, das Zeitmaß auf die künstlichste und geschickteste Weise gelegentlich zu beschleunigen oder zurückzuhalten, was man in Italien mit tempo rubato bezeichnet. Ihre hohen Töne hatten an Klarheit und Annehmlichkeit nicht ihres Gleichen. Ihre Intonation war so richtig und bestimmt, daß es schien, es sey ihr gar nicht möglich, falsch zu singen. Faustina Bordoni, Gattinn des berühmten sächsischen Tonsetzers Hasse, erfand eine neue Art des Gesangs in Tonläufen, die sie mit einer Nettigkeit und Schnelligkeit auszuführen wußte, welche Jeden, der sie hörte, in Erstaunen setzte. Durch die Gabe, unvermerkt Athem zu hohlen, konnte sie eine Note scheinbar länger aushalten, als irgend eine andere Sängerinn. Ihr Triller war kräftig und schnell; ihre Intonation vollkommen. Ihre Kunstvorzüge wurden durch ein schönes Gesicht, einen zierlichen Körperbau, und eine Haltung auf der Bühne erhöht, welche bewies, daß sie die ihr zugetheilten Rollen vollständig aufzufassen und zu beherrschen verstand. Diese zwey himmlischen Tonkünstlerinnen erweckten die Aufmerksamkeit des Publicums in einem so hohen Grade, daß zwischen den Anhängern der einen und der andern ein so heftiger und so eingewurzelter Parteygeist sich bildete, als nur jemahls über theologische oder politische Gegenstände bestan-

den hat; doch war der Styl des Gesanges dieser Beyden so ganz anders, ihre Talente so verschieden, daß das Lob der Einen keinen Tadel der Andern enthielt.

In weniger als sieben Jahren sah man die ganze subscribirte Summe der königlichen Academie, den Ertrag von dem Eintrittsgelde der Nichtsubscribenten ungerechnet, völlig erschöpft, und der Vorsteher, wie die Directoren, gaben den Gedanken auf, ihr Unternehmen fortzusetzen. Am Schlusse der Vorstellungen im Jahre 1727 zerstreute sich daher die ganze Gesellschaft der Sänger, und im folgenden Jahre finden wir Senesino, Faustina, Baldi, Cuzzoni, Nicolini, Farinelli und Boschi zu Venedig.

Indessen beschloß Händel, nach einem Zwischenraume von ungefähr einem Jahre, die Oper auf seine eigene Gefahr wieder herzustellen, und brachte eine ganz neue Gesellschaft von Sängern zusammen. Diese waren: Signor Bernacchi, Signora Merighi, Signora Strada, Signor Anibale Pio Fabri, seine Gattinn, Signora Bertoldi, und Johann Gottfried Reimschneider.

Das geistliche musikalische Drama, oder das Oratorium, ward schon im vierzehnten Jahrhunderte erfunden. Jede Nation in Europa scheint für dramatische Vorstellungen zuerst religiöse Gegenstände gewählt zu haben. Während des letzten Jahrhunderts wurden die Oratorien in Italien allgemein. In England waren sie nie öffentlich eingeführt, bis Händel, durch die kühnen Versuche Ande-

rer gereitzt, im Jahre 1732 seine Oratorien: Esther, und Acis und Galathea aufführen ließ, wovon er das letztere zwölf Jahre früher für die Capelle des Herzogs von Chandos componirt hatte. Der furchtbarste Gegner Händel's in seiner Unternehmung der italienischen Oper war ein neues Theater für dergleichen Opern, welches unter der Leitung des Niclas Porpora, eines achtungswürdigen Tonsetzers, in Lincoln's-innfields auf Subscription eröffnet wurde. Ein Streit, der zwischen Händel und Senesino vorfiel, veranlaßte diesen, das Haymarket-Theater, welches Händel führte, zu verlassen und zu jener neuen Bühne überzutreten. Um den Platz des Senesino zu besetzten, gewann Händel den Johann Carestini, einen Sänger von ausgebreiteter Geschicklichkeit. Seine Stimme war anfänglich ein klarer und kräftiger Sopran; späterhin verwandelte sie sich in den vollsten, schönsten Alt, den man vielleicht jemahls gehört hat. Carestini's Gestalt war schlank, schön, und majestätisch. Er wußte Alles, was er sang, durch Energie, Geschmack, und verständige Verzierung anziehend zu machen. In seiner Ausführung schwerer Tonläufe herrschte eine bewundernswürdige Klarheit und Deutlichkeit. Es war sowohl Hasse's, als anderer großer Meister Überzeugung, daß derjenige, der Carestini nicht gehört, von dem vollkommensten Style des Gesanges keinen Begriff habe. Die Oper unter der Leitung des Porpora ward auf das Haymarket-Theater verpflanzt, welches Händel verließ. Dieser nahm dagegen von der Bühne in Lincoln's-innfields Besitz; doch sei-

ne Nebenbuhler gewannen einen großen Vortheil durch den Beytritt des Carl Broschi, genannt Farinelli, welcher zu jener Zeit angekommen war. Dieser berühmte Künstler scheint die Gränzen aller früheren Vollkommenheit im Gesange überschritten zu haben. Keinem Sänger des achtzehnten Jahrhunderts wurden so einstimmig eine seltene Kraft, Annehmlichkeit, Umfang und Beweglichkeit der Stimme zugestanden, wie dem Farinelli [22]). Nicolini, Senesino, und Carestini schmeichelten dem Auge eben so sehr durch die Würde, Grazie, und Angemessenheit ihrer Haltung und Action, als dem Ohre durch die verständige Anwendung weniger Töne innerhalb der Gränzen eines beschränkten Stimmen-Umfangs; Farinelli aber bezauberte seine erstaunten Zuhörer ohne Beyhülfe eines bedeutenden Geberdenspiels oder grazienvoller Stellungen, schon allein durch die Stärke, Ausdehnung, und Süßigkeit seiner Stimme, wenn er auch keinen anziehenden Text vorzutragen, kein bestimmtes Gefühl auszudrücken hatte. Obschon er während seines Gesangs so regungslos stand, wie eine Statue, war doch seine Stimme so thätig, daß seiner Ausführung kein Intervall zu nahe, zu fern, oder zu schnell war.

Händel, der einen großen Theil seines Vermögens bey der Oper verloren hatte, sah sich genöthigt, die Erkenntlichkeit des Publicums in einer sogenannten Benefizvorstellung zu prüfen, welche keinen ungünstigen Erfolg hatte. Zur Ehre der Nation war das Theater so angefüllt, daß man den reinen Ertrag auf 800 Pfund angab. Nach

einem fruchtlosen Versuche des Heidegger, welcher Händels Gesellschafter in der Leitung der Oper, und mit einem Privilegium auf das königliche Theater in Haymarket betheilt war, eine Subscription zur Fortsetzung ihres Unternehmens zu Stande zu bringen, fanden sie nothwendig, es gänzlich aufzugeben.

Um diese Zeit ward Händels Standbild in Vauxhall, auf Kosten des Herrn Tyers, Eigenthümers dieser Gärten, errichtet [23]). In früherer Zeit gab es dort weder Musik noch Beleuchtung, und wenn schon Sir Roger Coverley den Wunsch äußerte, daß man dort mehr Nachtigallen und weniger Freudenmädchen finden möchte, so ließe sich noch jetzt, nach Verlauf eines vollen Jahrhunderts, dieselbe Bemerkung machen; welcher man noch beyfügen könnte, daß diese Geschöpfe, die damahls maskirt erschienen, jetzt unverhüllt genug herum wandeln. Vauxhall hatte keine Gesangmusik bis zum Jahre 1745, in welchem Mistriß Arne, Herr Lowe, und Herr Reinhold der ältere, angestellt wurden.

Ranelagh wurde durch Lacy und Garrik, welche ein Privilegium für Drury-lane hatten, um das Jahr 1743 angelegt. Anfangs wurden die musikalischen Unterhaltungen des Morgens gegeben, und Chöre aus Oratorien bildeten den Hauptbestandtheil der Programme. Späterhin wurde der Eingang Abends um sechs Uhr geöffnet; die Concerte begannen um acht, und endeten um zehn Uhr.

Die Ankunft Giardini's zu London, im Jahre 1750, begründete eine merkwürdige Epoche in der Geschich-

te der Tonkunst in England. Seine Geschicklichkeit auf der Violine war ohne Gleichen. Er war zu Piemont geboren, und als Knabe Chorsänger im Dome zu Mayland unter Paladini, von welchem er Singen, Clavierspielen, und den Tonsatz lernte; als er aber eine vorzügliche Vorliebe und Anlage für die Violine zeigte, rief ihn sein Vater nach Turin zurück, um ihn auf diesem Instrumente von dem berühmten Somis unterrichten zu lassen. Obschon es ein glücklicher Zufall scheint, daß er die Violine gewählt, auf welcher er der größte Künstler in Europa wurde, war sein Talent doch so geartet, daß er ein noch größerer Clavierspieler geworden wäre, wenn er fortgefahren hätte, dieses Instrument zu üben. Er pflegte aber zu sagen, daß er von diesem eitlen Streben zu Paris, durch das Anhören der Frau v. St. Maur, einer Schülerinn Rameau's, vollkommen geheilt wurde, welche das Clavier dergestalt zu behandeln verstand, daß er nicht nur über sein Spiel erröthete, sondern beschloß, nie mehr ein Clavier zu ernstem Studium zu berühren. Er kam in früher Jugend nach Rom, und später nach Neapel, wo er einen Platz im Opern-Orchester erhielt, und die Stellen seiner Violinstimme häufiger änderte und verzierte, als er hätte thun sollen. „Indeß" sagte Giardini, „erwarb ich mir durch diese Impertinenz einen großen Ruf bey den Unverständigen; eines Abends aber kam Jomelli während der Oper, die von ihm componirt war, in das Orchester; da er sich fest neben mich setzte, beschloß ich dem Capellmeister eine Probe meines Geschmacks und meiner Fertigkeit

zu geben, und ließ in dem Ritornelle der nächsten Arie, die in einem pathetischen Style geschrieben war, meinen Fingern und meiner Phantasie freyen Lauf, wofür mich der Componist mit einer tüchtigen Ohrfeige belohnte, die" setzte Giardini hinzu, „die beste Lection war, welche ich je von einem großen Meister erhalten hatte [24]." Demungeachtet wurde Jomelli in der Folge diesem jungen und bewundernswürdigen Künstler herzlich gut.

Giardini kam im Frühjahre 1750 nach England. Er spielte in London das erste Mahl in einem Benefiz-Concerte der alten Cuzzoni, die darin mit einer dünnen, kreischenden Stimme sang, welche die Söhne derjenigen, die sie vielleicht in dem großen Heumarket-Theater mit Entzücken gehört hatten, aus dem kleinen beynahe vertrieben hätte. Als aber Giardini sein Concert ausführte, war der Beyfall der zwar kleinen Gesellschaft so laut, lang und wüthend, wie selbst dem Garrick niemahls zu Theil geworden war. „Wir hatten ihn (sagt Burney), den Abend vorher mit Guadagni und Frasi in einem Privat-Concerte im Hause Nephtali Franks Esq. angetroffen, welcher selbst einer der besten Dilettanten seiner Zeit auf der Violine war, und wir sind alle gleich überrascht und erfreut über die vielseitige Geschicklichkeit dieses noch so jungen Künstlers gewesen, als er, außer einigen von ihm selbst componirten Solos von der glänzendsten Gattung, mehrere von Tartini im Manuscripte, vom Blatte, und fünf oder sechs Schuhe von dem Pulte stehend, so trefflich ausführte, als ob er nie etwas anders gespielt

hätte. Sein Ton, seine Bogenführung, sein Vortrag, die grazienvolle Haltung seiner Person und seines Instruments, die Ausführung unbekannter Musikstücke eines jungen Tonsetzers, welcher erklärte, daß Giardini dieselben besser gegeben, als er sie geschrieben, ja selbst im wärmsten Momente der Erfindung sie sich gedacht hatte; endlich sein, eine halbe Stunde dauerndes Spiel auf der Stelle erfundener Variationen über eine neue aber sonderbare Art von Menuet, welcher zufällig auf dem Claviere lag, all dieses setzte die ganze Gesellschaft, die niemahls bessere Violinspieler als Festing, Brown und Collet gehört hatte, in das höchste Erstaunen. Von seiner Academie, seinen Schülern, seiner Art, die Opern und Oratorien zu leiten, seinen Kunstleistungen in Privat-Concerten, seinen Vocal- und Instrumental-Compositionen sagen wir hier nichts; da unser Lob Anderen zu groß, uns aber noch immer zu gering dünken würde."

In kurzer Zeit gelangte er zu allen Ehrenposten in England. Er ward zu den meisten Privat-Concerten des hohen Adels, des Mittelstandes, und der fremden Minister auf das schmeichelhafteste geladen, und im Jahre 1754 an die Spitze des Opernorchesters gestellt, wo er eine neue Ordnung, und einen neuen, schon an sich selbst vorzüglicheren, und der italienischen Dichtkunst und Musik angemessenern Styl des Vortrags einführte, als die matte Spiel-Art seines Vorgängers Festing war, der mit Ausnahme der Zwischenzeit, in welcher Veracini das Opernorchester

anführte, dasselbe, seit Castrucci entlassen ward, bis zur Ankunft des Mingotti geleitet hatte.

Im Jahre 1756, nachdem der Impresario der Oper sein Vermögen verloren, und die Flucht ergriffen hatte, vereinten Mingotti und Giardini ihre Vortheile, und gewannen für einige Zeit die Souveränität über das Reich der Oper; doch diese zwey großen Künstler sahen sich dadurch, daß sie ihrer Eitelkeit hierin gefröhnt, schneller an den Rand des Verderbens gebracht, als irgend Jemand vor ihnen. Im Jahre 1762, da Mattei die Leitung der Oper aufgegeben hatte, ergriffen Giardini und Mingotti, ihren früheren Unfällen zum Trotze, abermahls das Ruder der Opern-Regierung. Allein nächdem dieß Paar zwey Jahre gegen den Strom gekämpft, Mingotti's Ansehen abgenommen, und die Theaterzeit gegen Ende des Jahrs 1763 sich besonders ungünstig gezeigt hatte, entsagten Giardini und sein Gesellschafter ihrem gemeinschaftlichen Throne aufs Neue. Von dieser Zeit an schwebte Giardini fortan über seinem vormahligen lyrischen Reiche, ohne es wieder in Besitz nehmen und seine Herrschaft darin wieder herstellen zu können, und sah sich endlich genöthiget, mit dem Ertrag des Sing-Unterrichts bey vornehmen, artigen Damen, und eines jährlichen großen Benefiz-Concertes zufrieden zu seyn. So fuhr er fort, ohne als Orchester-Leiter, Solospieler, und Tonsetzer für sein Instrument einen Nebenbuhler zu haben, unablässig die Wichtigkeit der Violine, und unsere Vorliebe für den Geschmack seines Landes zu vermehren; bis die

herrlichen Compositionen und die großen Künstler Deutschlands zu London ein teutonisches Interesse und einen germanischen Körper zu bilden begannen, nachdem sie noch vor Giardini's Abreise ihm und seiner römischen Legion furchtbare Gegner geworden waren. Zu Ende des Jahrs 1784 ging er nach Italien, und hielt sich eine geraume Zeit zu Neapel, bey Sir Wilhelm Hamilton auf, einem seiner ersten Schüler nach seiner Ankunft in England. Nachdem Giardini bis 1789 auf dem festen Lande geblieben, kehrte er nach England zurück, brachte eine Mündel sammt ihrer ganzen Familie mit, und versuchte eine opera buffa in dem kleinen Theater in Haymarket zu unterhalten, während das große Opernhaus, das niedergebrannt war, neu aufgebaut wurde; doch, da seine prima donna nicht gefiel, verunglückte auch diese Unternehmung, und jene blieb ihm mit ihrer ganzen Familie zur Last. Während seiner Abwesenheit hatte das Publicum gelernt, sich ohne ihn zu behelfen, und war über seinen Verlust bereits getröstet. Seine Gesundheit, seine Hand, und seine Augen waren indeß schwächer geworden, er wurde wassersüchtig, seine Beine hatten einen ungeheueren Umfang, und von seiner früheren Überlegenheit auf seinem Instrumente blieb wenig mehr, als sein schöner Ton. Er componirte Quartetten, die sehr gefielen, bey deren Aufführung er aber keine andere Stimme, als die Viola, mehr spielte. Der Styl der Musik war verändert; er ließ mehrere seiner älteren Compositionen drucken, die einst gefielen, nun aber weder Käufer noch Zuhörer gewinnen konn-

ten; so, daß er um das Jahr 1793 mit seiner opera buffa nach Petersburg ging; wo sie jedoch, so wie später in Moskau, eben so wenig Beyfall gehabt zu haben scheint, als in London; und man sagt, daß er in dieser letzteren Stadt sehr elend und arm gestorben sey.

Wir müssen nun auf das Jahr 1750 zurückgehen, in welchem eine komische Oper, Il Filosofo di Campagna genannt, von Galuppi in Musik gesetzt, gegeben wurde, deren musikalisches Verdienst alle in England gegebenen komischen Opern, bis auf die buona figliola, übertraf. Signora Paganini erwarb sich durch die Arien, welche ihr darin zugetheilt waren, solch einen Ruhm, daß der Zulauf bey ihrem Benefiz ohne Beyspiel war; Hüte gingen verloren, Kleider wurden in Stücke gerissen, und Damen, im vollen Putze, mußten ohne Wagen und Bediente, von dem Gelächter der Zuschauer auf den Straßen begleitet, zu Fuß nach Hause wandern.

Im Jahre 1764 bezeichnete die Ankunft des Johann Manzoli eine glänzende Periode in den Annalen des musikalischen Drama, indem sie der heroischen Oper einen Grad von Ansehen verlieh, auf welchen sie seit jener Zeit in England selten mehr empor gestiegen ist. Manzoli's Stimme war der kräftigste, klangreichste Soprano, welchen man seit Farinelli gehört hatte: seine Singmethode war groß, voll Geschmack und Würde. Damahls verwendete sich Tenducci, der einige Zeit vorher in England gewesen, und eben ganz unvermuthet dahin zurück gekehrt war, als zweyter Opern-Sänger neben Manzoli.

Cajetan Guadagni machte im Jahre 1769 großes Aufsehen. Er spielte bereits in früher Jugend (1748) Anstandsrollen bey einer komischen Operngesellschaft. Seine Stimme war damahls ein wohltönender Alto, aber er sang ohne Verstand und Sorgfalt. Die Trefflichkeit seiner Stimme zog indeß gleichwohl Händels Aufmerksamkeit auf ihn, welcher ihm in seinen Oratorien: Der Messias und Samson, die Alto-Parthie übertrug, die er ursprünglich für Mistreß Cibber componirt hatte. Er verließ London zuerst um das Jahr 1753. Der Ruf seiner Geschicklichkeit erregte die höchsten Erwartungen vor seiner zweyten Ankunft, nähmlich vor jener Zeit, von welcher wir eben sprechen. Als Schauspieler scheint er auf keiner Bühne Europa's seines Gleichen gehabt zu haben. Seine Gestalt war ungemein zierlich und edel; seine Haltung voll Anstand und Würde; seine Bewegungen waren grazienvoll und angemessen. Allein, obschon seine Gesangmethode inzwischen zart, rein, und geschmackvoll geworden, schien doch seine Stimme anfangs jeden Zuhörer zu befremden. Diejenigen, welche sich derselben bey seiner früheren Anwesenheit erinnerten, fanden sie nun dünner und schwächer; denn er hatte sie in einen Sopran verwandelt, und ihren Umfang von sechs oder sieben zu vierzehn oder fünfzehn Noten ausgedehnt. Laßt eine Flüssigkeit von sechs Fuß Tiefe (sagt Dr. Burney) über eine um die Hälfte größere, als ihre gewöhnliche, Oberfläche ausgießen, und sie wird nothwendig seichter, obgleich ausgebreiteter seyn. Die Musik, welche er sang, war die einfachste, die man sich denken

kann; wenige Noten mit häufigen Pausen, und öftere Gelegenheit, von den Fesseln des Tonsetzers und des Orchesters frey zu seyn, war Alles, was er verlangte. In jenen, anscheinend aus dem Stegreife quellenden Ergießungen, entfaltete er die ihm angeborne Kraft der Melodie, ohne Beyhülfe der Harmonie, ja selbst, ohne alle Begleitung. Das Vergnügen, das sein Gesang gewährte, entstand vorzüglich aus seiner kunstvollen Weise, die Töne verklingen zu lassen, daß sie wie jene der Äolsharfe dahin starben. Die meisten Sänger erkünsteln ein Anschwellen des Tons; Guadagni aber verminderte ihn, nachdem er ihn mit Macht angeschlagen, so allmählich, daß es die volle Wirkung erreichte, als ob man ihn aus der größten Entfernung hörte. Während der Jahre 1770 und 1771 war Tenducci der unmittelbare Nachfolger Guadagni's. Dieser Künstler, der anfangs nur als ein Sänger der zweyten oder dritten Classe in England erschien, verbesserte sich während seines Aufenthalts in Schottland und Irland dergestalt, daß er nicht nur auf dem Theater zu London, sondern auch auf allen großen Schaubühnen Italiens, als erster Sänger willkommen war.

In der ersten, 1773 aufgeführten Oper erschien Miß Cecilia Davies, in Italien unter dem Nahmen l'Inglesina bekannt. Miß Davies hatte die Ehre, das erste englische Frauenzimmer zu seyn, welches würdig befunden wurde, auf einem Theater Italiens zu singen. Sie führte sogar mit dem glänzendsten Erfolge die ersten weiblichen Rollen auf vielen großen Bühnen jenes Landes aus.

Nur die Gabrieli wurde ihr vorgezogen. Ihre Stimme, obschon nicht sehr tonreich, war klar, und ihre Intonation vollkommen; ihr Triller war offen und deutlich, und die Biegsamkeit ihrer Kehle machte sie zu den schnellsten Tonläufen geschickt.

Das folgende Jahr führte den Verazius Ravigini nach London; einen schönen, lebensvollen jungen Mann, der Tonsetzer und Sänger war. Seine Stimme war angenehm, klar, biegsam, und hatte einen Umfang von mehr als zwey Octaven.

Die Jahre 1775 und 1776 wurden durch die Ankunft der berühmten Catharina Gabrieli merkwürdig, die man in ihrer frühesten Jugend la cuochetina hieß, weil sie die Tochter eines Kochs war, der bey einem Cardinale in Rom diente. Gleichwohl verriethen ihre Haltung und ihr Benehmen diese niedere Abkunft nicht, sondern Würde und Grazie mahlten sich in ihrem Wesen. So groß war der Ruf ihrer Kunst und ihrer Launen, bevor sie nach England kam, daß das Publicum, welches sich vielleicht von Beyden einen zu großen Begriff gemacht, ihren Kunstleistungen das gebührende Lob zu versagen, und Alles, was sie that, auf die Rechnung von Stolz und Übermuth zu schreiben geneigt war. Ihre Stimme, obschon sehr schön, hatte nicht viele Kraft. Da ihr größter Vorzug in der Nettigkeit und Schnelligkeit der Ausführung bestand, mußte die Überraschung des Publicums dadurch sehr vermindert werden, daß es sie nach Miß Davies hörte, welche mehrere der nähmlichen Gesänge in dem nähmlichen Styl mit

so gleicher Nettigkeit sang, daß gewöhnliche Zuhörer keinen Unterschied finden konnten. Die unterscheidende Kritik möchte indessen entdeckt haben, daß die Gabrieli an Anmuth des Tons, an Zierlichkeit und Vollendung der musikalischen Perioden, an Accent, und an Bestimmtheit in den Tonläufen nicht nur Miß Davies, sondern jede andere Sängerinn ihrer Zeit übertraf. In langsamen Bewegungen hingegen war ihr Pathos, wie dieß allgemein bey den wegen ihrer Kehlfertigkeit berühmten Sängern der Fall ist, nicht sehr rührend.

Um dieselbe Zeit wagten es die Eigenthümer des Pantheon, die Lucrezia Agujari um den ungeheuern Preis von einhundert Pfund für den Abend, wofür sie an jedem nur zweymahl zu singen hatte, anzuwerben. Sie war in der That eine bewundernswürdige Sängerinn. Der tiefere Theil ihrer Stimme war voll, rund, und von herrlichem Gehalte; ihr Umfang erstaunlich. Sie hatte zwey Octaven schöner, natürlicher Stimme, vom eingestrichenen A unter den Linien bis zum zweygestrichenen ober denselben, außer dem stand ihr in frühester Jugend noch mehr als eine Octave in der Höhe zu Gebothe, denn man hatte sie bis B in altissimo singen gehört. Ihr Triller war offen und vollkommen; ihre Intonation richtig; ihre Ausführung deutlich und leicht; der Styl ihres Gesangs in dem Umfange ihrer natürlichen Stimme groß und majestätisch.

Im Jahre 1776 kam Anna Pozzi, als Nachfolgerinn der Gabrieli, an. Sie besaß eine klare, angenehme und kräftige Stimme; aber ihre Unerfahrenheit,

sowohl als Schauspielerinn wie als Sängerinn, bildete bey einer Vergleichung mit Gabrieli einen sehr ungünstigen Contrast. Gleichwohl wurde die Pozzi, nachdem sie mehr Fleiß angewendet, und sich gründlichere Kenntnisse erworben hatte, in der Folge eine der bewundertsten Sängerinnen in Italien.

Nach dem Abgange der Agujari ersetzten die Directoren des Pantheon ihre Stelle durch die Georgi, deren Stimme besonders schön, aber gänzlich unausgebildet war. Sie ward späterhin in den vorzüglichsten Städten Italiens als erste Sängerinn verwendet.

Während der Jahre 1777 und 1778 waren Franz Roncaglia und Francisca Danzi, nachmahlige Madame Le Brun, die ersten Sänger der Oper zu London. Roncaglia besaß eine süßtönende Stimme, aber in Rücksicht der drey Erfordernisse eines Opern-Sängers, Pathos, Grazie, und Geläufigkeit, was die Italiener cantabile, grazioso, und bravura nennen, konnte er nur auf eine zweyte Stelle Anspruch machen [25]). Seine Stimme, eine voce da camera, ließ nichts zu wünschen übrig, wenn sie sich in einem Zimmer hören ließ, und auf das grazioso beschränkte. Die Danzi hatte eine reine Stimme, einen guten Triller, eine große Kehlbeweglichkeit, einen erstaunlichen Umfang der Töne, und ausgebreitete Kenntnisse in der Musik. Gleichwohl war das Vergnügen, welches ihr Gesang gewährte, so seltenen Eigenschaften nicht angemessen; indem ihr Ziel nicht sowohl Pa-

thos und Grazie, als Überraschung durch die Nachahmung des Tons und der Schwierigkeiten der Instrumente war. —

In demselben Jahre erschien Caspar Pachierotti in London, wohin sein Ruhm lange vorher gedrungen war. Seine natürlichen Töne waren anziehend, angenehm, und pathetisch; der Umfang der Stimme abwärts groß, aufwärts bis zum hohen B und manchmahl sogar bis C. Er besaß eine unbegränzte Phantasie, und die Geschicklichkeit, nicht nur die schwersten Tonläufe auszuführen, sondern auch ganz neue Verzierungen zu erfinden. Ferdinand Bertoni, ein wohlbekannter Tonsetzer, kam zugleich mit Pachierotti nach England.

Um jene Zeit ward das Ballet ein wichtiger Zweig der Unterhaltungen des Opernhauses. Mademoiselle Heinel, Vestris der Jüngere, und Demoiselle Baccelli hatten durch mehrere Jahre dem Publicum in dieser Kunst Vergnügen gewährt; doch nach der Ankunft des ältern Vestris verwandelte sich das Vergnügen in Entzücken. Im Jahre 1781 hörte man Pachierotti so oft, daß sein Gesang die Zuschauer nicht hinderte, sich im Theater durch Gespräch zu unterhalten; aber so lange der ältere Vestris auf der Schaubühne zu sehen war, hörte man keinen Athemzug. Diejenigen Musikliebhaber, die während Pachierotti's Gesang am lautesten schwätzten, starben vor Angst, daß die grazienvollen Bewegungen des Vestris, genannt le dieu de la danse, durch hörbaren Beyfall gestört werden möchten.

Das Jahr 1784 war merkwürdig in den Annalen

der Tonkunst durch die glänzende Art, auf welche Händels Genius in der Westminster-Abtey und im Pantheon durch fünf Concerte gefeyert wurde, deren Inhalt aus seinen Werken gewählte Musikstücke waren, welche von mehr als fünfhundert Sängern und Instrumentisten, in Gegenwart und unter dem unmittelbaren Einflusse Ihrer Majestäten, so wie der ersten Personen des Königreichs, aufgeführt wurden.

Kaum war der Plan dieser Unternehmung bekannt, als die meisten ausübenden Tonkünstler des Königreichs ihren Eifer an Tag legten, denselben zu befördern. Viele der ausgezeichnetsten Professoren, alle Ansprüche auf Vorzug im Orchester bey Seite setzend, bothen sich zu irgend einer untergeordneten Parthie an, zu welcher ihr Talent sie besonders brauchbar machte. Als das Orchester und die Galerien angefüllt waren, bildeten sie eines der größten und herrlichsten Schauspiele, die man sich vorstellen kann. Die Vorbereitungen, um Ihren Majestäten, der königlichen Familie, und den vornehmsten Personen des Reichs auf der einen, dem Orchester auf der andern, und dem Publicum, in einer Zahl von drey bis vier tausend Personen, zu ebener Erde und in den Galerien Platz zu verschaffen, waren mit dem ehrwürdigen und schönen Gebäude in so verständige Übereinstimmung gebracht, daß nichts, es mochte zum Gebrauche oder zur Zierde dienen, sichtbar war, das nicht, metaphorisch zu sagen, mit demselben vollständig im Tone war. Gegen Osten des Chorgangs, gerade im Rücken der Chor-Orgel, war ein Thron-Himmel,

im schönen gothischen, mit der Abtey harmonirenden Style für Ihre Majestäten und die königliche Familie errichtet, unter welchem sich eine mit hochrothem, goldbefranstem Atlas gezierte Loge befand. Rechts neben denselben waren Logen für die Bischöfe, und neben diesen welche für den Decan und das Capitel von Westminster. Unmittelbar unter diesen Logen waren zwey andere; eine rechts, für die Familie und die Freunde der Directoren, die zweyte für jene der Domherren von Westminster. Gerade unter der königlichen Loge befand sich eine für die Directoren selbst, welche durch weiße mit Gold beschlagene Stäbe, und goldene, für diese Gelegenheit eigens geprägte Medaillen, die sie an weißen Bändern umgehangen hatten, kennbar waren. Beydes hatten Ihre Majestäten ihnen bey jeder Aufführung zu tragen gestattet. Hinter dem Throne, und zu beyden Seiten desselben waren Sitze für das vornehmere königliche Gefolge, die Ehrenfräulein, die Kammerdiener, Pagen u. dergl. angebracht. Das Orchester war auf der entgegen gesetzten Seite, sieben Fuß hoch über den Estrich erbaut, stieg regelmäßig bis zu einer Höhe von vierzig Fuß über der Grundlage der Pfeiler empor, und breitete sich von der Mitte bis zur Decke der beyden Seitenflügel aus. Auf dem Gipfel des Orchesters stand eine, für diese Gelegenheit dahin gesetzte Orgel in gothischer Form. Diese Erinnerungsfeyer war nicht weniger bewundernswerth durch den Glanz ihrer Einrichtung und die unerhörte Zahl der dabey verwendeten Singstimmen und Instrumente, als durch die genaue und treffliche Ausführung der Gesang-

und Instrumental-Parthieen. Der Gesammteindruck des Schalls schien von Einer Stimme und Einem Instrumente zu kommen; und mehrere der ausgezeichnetsten Kunstrichter und Musikfreunde erklärten, wunderähnliche Empfindungen gehabt, und ein Vergnügen gefühlt zu haben, wie vorher niemahls.

Es hallt vom Jubelsang der Engel,
Laut, wie von zahlenloser Zahl,
Und süß, wie sel'ger Stimmen Freudenruf,
Der Himmel, und Hosanna füllt
Die ew'gen Regionen.

Milton.

Nicht minder war dieses Fest durch die Gesellschaft ausgezeichnet, welche sich dabey eingefunden hatte. Nie sah man noch in irgend einem Lande solche Zuhörer bey solch einer Gelegenheit versammelt; worunter nicht nur der König, die Königinn, die königliche Familie, die Minister, sondern auch die Erzbischöfe, Bischöfe, und die übrige höhere Geistlichkeit, die obersten Gerichtspersonen, die Beschützer und Professoren der Wissenschaften, die ganze elegante Welt, und die Blüthe der Schönen sich befanden [26]).

Händel's Erinnerungsfeyer ward noch durch einige Zeit als ein jährliches musikalisches Fest zu wohlthätigen Zwecken fortgesetzt, wobey sowohl die Zahl der Mitwirkenden als die Vollkommenheit der Aufführung immer zunahm. Im Jahre 1785 bestand das Orchester, Sänger

und Instrumentisten zusammen gerechnet, aus 616 Personen; im Jahre 1786 stieg die Zahl auf 741; im Jahre 1787 auf 806 und in den folgenden Jahren stets noch höher. Dr. Burney gab eine Nachricht über die zum Andenken Händels Statt gehabten musikalischen Aufführungen zum Vortheil des Musikfonds heraus. Die Vorsteher und Mitglieder dieses Fonds sind nun unter dem Titel der königlichen Societät der Tonkünstler vereinigt.

Das letzterwähnte Jahr wurde auch durch die Ankunft der Madame Mara merkwürdig, deren Gesang bey Händels Gedächtnißfeyer in der Westminster-Abtey eine Versammlung von 3000 der vornehmsten Personen des Königreichs nicht nur mit Vergnügen, sondern mit Wonne und Entzücken erfüllte.

Im Jahre 1786 kam Johann Rubinelli nach London. Seine Stimme war ein echter, volltönender Alto vom mittlern C bis zur obern Octave. Sein Styl war groß, seine Ausführung nett und deutlich: sein Geschmack und seine Verzierungen neu, gewählt, und meisterhaft.

Im Jahre 1788 brachte ein neues Ballet: Amor und Psyche, von dem berühmten Noverre verfaßt, welches zugleich mit der Oper: La Locandiera, gegeben ward, eine so außerordentliche Wirkung hervor, daß er besonders erwähnt zu werden verdient. So groß war das Vergnügen, das es den Zuschauern gewährte, daß Noverre, auf einstimmiges Verlangen, auf die Schaubühne geführt, und von den vorzüglichsten Künstlern mit Lor-

bern gekrönt wurde. Dieß, in Frankreich zwar gewöhnlich, war in England eine ganz neue Art von Beyfallsbezeigung.

Damahls erschien auch Ludwig Marchesi, ein Sänger, der auf allen großen Theatern Europa's der Gegenstand des Lobes und der Bewunderung war. Marchesi's Gesang-Styl war nicht nur ungemein zierlich und vollendet, sondern oft auch groß und würdevoll, besonders im Recitativ, und im gehaltenen Gesange. Seine stets wechselnden, mit Leichtigkeit ausgeführten Verzierungen waren trefflich und von seiner eigenen Erfindung.

Die größten italienischen Sänger jener Zeit waren unstreitig Pachierotti, Rubinelli, und Marchesi. Bey näherer Prüfung ihrer Vorzüge lobte ein achtungswerther Kunstrichter, Dr. Burney, vorzüglich die süße und rührende Stimme Pachierotti's; seinen schönen Triller; seinen auserlesenen Geschmack; seine reiche Phantasie, und seinen göttlichen Ausdruck in pathetischen Gesängen: die Fülle, Festigkeit und Majestät der Stimme Rubinelli's, die Genauigkeit seiner Intonation, und den Verstand in seinen Verzierungen; an Marchesi die Zierlichkeit und Biegsamkeit der Stimme, die Großheit seines Recitativs, und die fessellose Phantasie in seinen Coloraturen.

Während der letzteren Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts blühten viele vorzügliche Tonsetzer auf dem Continent; die Verschiedenheit des Styls und die Vortrefflichkeit der Werke eines Jomelli, der Familie Bach, eines Gluck, Haydn, und mehrerer anderer verdienten

wohl aus einander gesetzt zu werden, wenn die uns gesteckten Gränzen es gestatten wollten [27]). Dieselbe Rücksicht auf Kürze erlaubt uns bloß, des letzten Königs von Preußen, des verstorbenen Churfürsten von Baiern, und des Fürsten von Lobkowitz, als ausgezeichneter ausübender Musikfreunde der neueren Zeit, hier zu erwähnen [28]).

Außer den Opern-Sängern, die wir angeführt haben, lieferten unseee Schaubühnen und öffentlichen Gärten Sänger von bedeutendem Verdienste. Im Jahre 1730 erschien Miß Rafter (späterhin die berühmte Mistreß Clive) zuerst auf dem Drurylane-Theater. Dasselbe Jahr beschenkte uns mit Miß Cäcilia Young, nachmahls Gattinn des Dr. Arne. Ihr Gesang-Styl war jenem aller übrigen englischen Sängerinnen ihrer Zeit weit überlegen.

Unsere beliebtesten Tonkünstler waren dazumahl: Dübourg, Clegg, Clarke und Festing auf der Violine; Kytch auf der Hoboe; Jacob Festing und Baston auf der Flöte; Karba auf dem Fagotte; Valentin Snow auf der Trompete; dann auf der Orgel: Roseingrave, Green, Robinson, Magnus, Jacob James, und der blinde Stanley, welcher den Vorzug vor den übrigen gehabt zu haben scheint. Der beliebteste Theater-Sänger war Salway; und, im Concerte, Mountier von Chichester.

Als Tonsetzer für unser National-Theater scheinen Pepusch und Galliard bis 1732 ohne Nebenbuhler gewesen zu seyn, zu welcher Zeit aber zwey Mitwerber er-

schienen, welche lange im Besitze der Gunst des Publicums blieben: wir meinen Johann Friedrich Lampe und Thomas August Arne.

Im Jahre 1736 machte Mistriß Cibber, welche bis dahin jeden gefühlvollen Zuhörer durch den angebornen Wohllaut ihrer Stimme und die Macht ihres Ausdrucks als Sängerinn gefesselt hatte, ihren ersten Versuch als tragische Schauspielerinn. In dem nähmlichen Jahre ward Beard ein Lieblings-Sänger in Coventgarden; und Miß Young, nachher Mistreß Arne, nebst ihren zwey Schwestern Isabella und Esther, waren die beliebtesten Sängerinnen jener Zeit.

Im Jahre 1738 wurde der Fond zur Unterstützung alter, unfähig gewordener Tonkünstler und ihrer Familien gegründet.

Aus ein hundert fünfzig Opern, welche binnen vierzig Jahren auf unsere Schaubühnen gebracht wurden, waren wenigstens acht und dreyßig von Dr. Arne gesetzt. Der Styl dieses Componisten würde bey einer Analyse desselben vielleicht weder Italienisch noch Englisch befunden, aber als eine angenehme Mischung von beyden, und des Schottischen, erkannt werden.

Der Graf von Kelly, welcher vor einigen Jahren gestorben ist, verdient eine besondere Erwähnung wegen der hohen, andere Musikliebhaber weit übertreffenden Stufe musikalischer Wissenschaft, auf welcher er stand, und worin er vielleicht keinem Professor seiner Zeit wich. Es gab keinen theoretischen oder praktischen Theil der Tonkunst, in

welchem er nicht vollständig bewandert war. Er besaß eine feste Hand auf der Violine, und ein Genie für die Composition, womit wenige Professoren begabt sind.

Carl Friedrich Abel war ein bewundernswürdiger Tonkünstler; seine Leistung auf der Viola da Gamba waren in jeder Rücksicht vollendet. Keine Schwierigkeiten waren seiner Hand unlösbar; sein Geschmack war überaus zart und gebildet; seine Beurtheilung so richtig und sicher, daß ihm auch nicht eine einzelne Note entschlüpfte, die nicht ihren Sinn gehabt hätte. Seine Compositionen waren leicht, und zierlich einfach. Im Schreiben und Spielen eines Adagio war er über alles Lob erhaben; die gefälligsten, obschon gelehrten, Modulationen, die reichste Harmonie, die zierlichste Melodie, drückte er mit dem auserlesensten Gefühle, Geschmacke, und Verstande aus. Seine Art, ein Adagio zu spielen, ward bald das Vorbild der Nachahmung für alle unsere jungen Künstler auf Bogen-Instrumenten. Barthelomon, Cervetto, Cramer, und Crosdil konnte man in dieser Rücksicht zu seiner Schule zählen. Alle Musikfreunde haben bedauert, daß Abel in seiner Jugend sich nicht einem Instrumente gewidmet habe, das seines Genius, seines Geschmacks, und seiner Wissenschaft würdiger gewesen wäre, als die Viola da Gamba, dieß Überbleibsel der alten Kaste der Violen, das während des siebenzehnten Jahrhunderts, vor Einführung der Violinen, Bratschen, und Bässe in die häuslichen und öffentlichen Concerte, ein unentbehrliches Besitzthum einer jeden adeligen oder wohlhabenden Fami-

lie war. Seit dem Tode des letzten Churfürsten von Baiern, (welcher, nächst Abel, der beste Spieler auf der Viola da Gamba in ganz Europa war) scheint dieß Instrument gänzlich bey Seite gelegt. Es war in Deutschland länger, als sonst wo, im Gebrauche; jetzt aber ist die Stelle eines Gambisten in den Capellen deutscher Fürsten eben so unbesetzt, als die eines Lautenisten.

Der berühmte Violinspieler, Lolli, kam nach England im Jahre 1785. Seine Launen waren so arg, daß man ihn nur selten hörte, und sein Styl, wie seine Compositionen, so excentrisch, daß Viele ihn für toll hielten. Demungeachtet war er, in seinen lichten Augenblicken, ein großer und ausdrucksvoller Spieler im ernsten Style.

Mistreß Billington, nachdem sie in ihrer Kindheit mit Nettigkeit und Ausdruck Clavier gespielt, erschien im Jahre 1786 plötzlich als eine süße, bezaubernde Sängerinn. Anfangs versuchte sie sich, aus Eifer, die Mara und andere große Bravour-Sängerinnen nachzuahmen, allzuhäufig in schwierigen Tongängen; indeß vervollkommnete sie ihre Fähigkeiten in der Folge so sehr, daß kein Gesang zu hoch oder zu rasch für ihre Ausführung war. Die natürlichen Töne ihrer Stimme waren so überaus angenehm, ihre musikalischen Kenntnisse so bedeutend, ihr Triller so rein, ihre Verzierungen so abwechselnd, ihr Ausdruck so schön, daß nur Neid oder Gefühllosigkeit sie ohne Vergnügen hören konnten.

Mr. Braham, ein englischer Jude, erschien zuerst um das Jahr 1784 als Knabe auf dem königlichen Theater.

Er hatte damahls den Leoni, einen gefeyerten Sänger, zum Lehrer. Gleichwohl ward Herrn Braham einige Jahre später gerathen, sich in Italien nach besseren Meistern umzusehen, welchen Rath er mit so gutem Erfolge benützte, daß er bey seiner Rückkehr nach England im Jahre 1792, wie Mistreß Billington, auf einmahl den Vorzug über alle Sänger behauptete, welche er da fand. England hat vielleicht nie einen Sänger von so ausgedehnten Fähigkeiten hervorgebracht, wie Mr. Braham. Mit einer höchst ausgebildeten Stimme verbindet er die tiefsten Kenntnisse der Musik, welche ihm eine leichte und vollständige Herrschaft über die Mittel seiner Kunst verleihen. Seine Fähigkeiten, weit entfernt, wie bey den meisten der berühmten gleichzeitigen Sänger, auf ein besonderes Fach beschränkt zu seyn, sind von so weit umfassender Natur, daß sie ihn in den Stand setzen, jeder Art von Composition, von der einfachen Ballade bis zur höchsten Anstrengung musikalischer Fertigkeit, Genüge zu leisten. Vor seiner Erscheinung auf dem brittischen Theater konnte man sagen, daß die italienischen Sänger (wenigstens in der Meinung des Publicums) das Monopol jener zarten und schwierigen Wendungen der Stimme besaßen, die nun allgemein geworden sind, und beynahe von jedem Mitgliede eines musikalischen Clubs, das nach dem Ruhme strebt, seiner Gesellschaft Vergnügen zu machen, in dem nähmlichen Grade angewendet werden können. Dieser verzierte Styl wird vielleicht mit der Zeit in üblen Ruf kommen, und jenem anspruchslosen, bezaubernden, worin der größte Reitz

des Gesanges bey unseren Voraltern bestand, Platz machen müssen. Wenn Herr Braham einen Fehler hat, so liegt er in seiner allzu großen Neigung zu Verzierungen; allein, wenn wir die bezaubernde Macht und Ausdehnung seiner Stimme betrachten, können wir uns nicht sehr wundern, daß es so ist. In der That wendet er die Verbrämungen mit solcher Verschwendung an, daß es manchmahl keine leichte Aufgabe ist, die Arie zu erkennen, welche er eben vorträgt. Doch, so sehr wir auch einen einfachen Styl vorziehen mögen, ist es doch kaum möglich, einer Stimme von solch erstaunenswerthem Umfang und Wohllaute Beyfall zu versagen, selbst wenn das Vergnügen, das sie uns, so angewendet, verschafft, eben nicht sehr groß ist. Als Schauspieler scheint Herr Braham, wie die meisten Sänger, seine Rolle mit der lässigsten Gleichgültigkeit auszuführen; sobald er aber zu singen beginnt, zeigt er das wärmste Gefühl, und drückt die Empfindungen, welche das Gedicht enthält, mit großer Macht aus. Eine Vollkommenheit, in welcher er nicht seines Gleichen hat, ist die Gabe, jedes Wort auf das deutlichste zum Ohre des Zuhörers zu bringen. Er und Mistreß Billington wurden zu ersten Sängern bey der Oper ernannt. Die Anstellung dieser zwey englischen Künstler an der Spitze einer Gesellschaft fremder Sänger kann als ein Triumph unsers vaterländischen Gefühls betrachtet werden [29]).

Madame Grassini, welche zu Paris mit außerordentlichem Beyfalle gesungen hatte, kam im Jahre 1805 nach London, wo sie ungemeine Bewunderung erregte. Sie

erschien als Zayre, in welcher Oper die Entfaltung ihres Talents nicht nur Vergnügen, sondern Erstaunen bewirkte, wenn man betrachtete, daß der Umfang ihrer Stimme nicht über acht oder zehn Töne betrug.

Im folgenden Jahre theilte Madame Catalani die Aufmerksamkeit des Publicums mit Madame Grassini. Diese ausgezeichnete Künstlerinn ist zu Sinigaglia in Italien geboren, wo ihr Vater Sänger in komischen Rollen war. Sie ward in einem Kloster erzogen. Die Grundsätze der Tugend, welche sie dort einsog, haben seit dem stets auf ihr Betragen gewirkt. Ihr Vater entdeckte früh die Vorzüglichkeit und den Werth ihrer Gesangmittel, welche sie zuerst auf den Provinzial-Bühnen Italiens geltend machte. Er führte sie bald nach Spanien, wo sie hohen Ruhm erreichte. Hier war es, wo ihr Gatte, Herr von Valabregue, zuerst um sie warb, jedoch erst nach einer Beharrlichkeit von nicht weniger als sieben Monathen ihre Einwilligung erhielt, sein Geschick mit dem ihrigen zu verbinden. Ihr Zögern kam von dem Widerwillen ihres Vaters, seine Tochter und die großen Vortheile, die er von ihr zog, zugleich zu verlieren. Herr v. Valabregue war Officier in der französischen Armee unter Moreau. Von Spanien ging Madame Catalani (denn sie hatte ihren Familiennahmen beybehalten) nach Portugal, wo sie eine Einladung annahm, nach London zu kommen. Sie reiste durch Frankreich, und sang zu Paris in einem Concerte, wo ihr Ruf so groß war, daß die gewöhnlichen Eintrittspreise verdreyfacht wurden. Vorzüglich zog sie die Aufmerk-

samkeit jenes außerordentlichen Mannes auf sich, welcher späterhin das feste Land Europa's unterjochte. Er wies ihr eine Pension an, und nur mit Mühe, auf die besondere Verwendung des Grafen von Lauderdale (damahls brittischer Gesandter zu Paris) ward ihr gestattet, diese Hauptstadt zu verlassen, und ihre Reise fortzusetzen. Im Vortrag dramatischer Musik ist diese Sängerinn allen überlegen, welche man jemahls hier gehört hat. Ihre Stimme ist zur Lösung der schwierigsten Aufgaben geeignet, indeß ihre Haltung anziehend, ihre Bewegung grazienvoll, und ihre Gestalt zierlich ist. Ihre leichte und klare Articulation ist besonders überraschend; ihre Töne sind voll und fließend, ihre Cadenzen meisterhaft. Sie hat eine Schnelligkeit in abwärts laufenden Halbtönen, welche zumahl durch Neuheit Bewunderung erregte. In ihrem Gesange ist Weichheit mit Bestimmtheit gepaart, ein Vorzug, welchen uns Mara zuerst schätzen lehrte.

Über den gegenwärtigen Zustand unserer musikalischen Composition haben viele Mißverständnisse geherrscht. Nichts ist gewöhnlicher, als alle moderne Musik ganz laut verschmähen, und alle alte von solchen Leuten lobpreisen zu hören, die im höchsten Grade unfähig sind, ein Tonstück im wirklich alten Style zu genießen, ja nur zu ertragen. Gediegenheit ist wahrlich nicht das Charakteristische der neueren Musik: aber ist sie wohl jenes der neueren Literatur? und kann man sich wundern, daß, wenn die Nachfrage um Neuigkeiten groß ist, auch die Bemühungen, dieser Nachfrage zu entsprechen, zahlreich sind; oder

daß, wenn, wie jetzt, Neuheit allein so gewiß ist, Theilnahme zu erwecken, wir sie meistens von keiner andern, gewichtigern Eigenschaft begleitet finden? Überdieß, wenn wir die moderne Musik mit der alten vergleichen, sind wir geneigt, die eine auf einen Haufen zu werfen, indem wir die andere in einem Zustande großer Verfeinerung besitzen. Wir vergessen die Papiere der verflossenen Tage, und denken allein der Auswahl, welche der Geschmack der späteren Jahre würdig achtete, uns überliefert zu werden. So unrecht dieß scheinen mag, so gewiß ist dieses die Art, wie man jene Vergleichung gewöhnlich anstellt. Doch hat die Tonkunst in der That nie schöner geblüht, als in den Tagen, die noch nicht vorüber sind. Was immer für Verdienste Corelli und Händel gehabt haben mögen (und wir sind geneigt, zuzugeben, daß sie außerordentlich waren) können wir doch kaum beystimmen, daß jenen Meistern ein höherer Rang gebühre, als vielen von jenen großen Tonsetzern, die in unseren Tagen gelebt haben, oder noch leben. Haydn, Mozart, Storace, Cook, und Arnold [30]) sind unlängst von uns geschieden, und Beethoven, Winter, Atwood, und Crotch leben noch, um zu beweisen, daß Kenntnisse und Geschmack in der Tonkunst noch fern sind, zu verlöschen. Wir vergessen nicht, daß Callcot auch unter die lebenden Tonsetzer gehöre; und gerne wollten wir seinen wahrhaft originellen und lieblichen Werken unser Lob zollen, wenn es nicht peinlich wäre, sich in dem traurigen Zustande von Dunkelheit, in welchen er dem Vernehmen nach, nun versetzt ist, sei-

ner Vortrefflichkeit zu erinnern. Indem wir obige Nahmen anführen, wünschen wir nicht, daß man uns die Absicht aufbürde, eine für Andere beleidigende Vergleichung damit zu bezwecken. Das Verzeichniß könnte sehr vergrößert werden, aber wir wollten nur diejenigen nennen, deren Werke auf einen höhern Charakter Anspruch machen [31]). Das Oratorium: Christus am Öhlberge, von Beethoven, welches unlängst bey uns aufgeführt wurde, scheint uns mehr Vorzügliches verschiedener Art zu enthalten, als irgend ein anderes Werk dieser Gattung, das wir je gehört haben. Sein Gegenstand verletzt zwar manches der unter uns allgemein herrschenden Gefühle: aber, ungeachtet dieser Einwendung, setzt es der Reichthum und die Mannigfaltigkeit seiner Musik unter die bewundertsten Werke des höchsten Ranges. Auch hat Dr. Crotch in seinem edlen Oratorium: Palestina, einen fast eben so großen Erfolg errungen.

In der That hat die Musik in letzterer Zeit die verschiedensten Arten des Styls durchwandelt. Händel's Opern und Oratorien sind sich einander sehr ähnlich; so sehr, daß wir glauben, er habe mehrere seiner Tonstücke gelegenheitlich verwechselt; besonders weiß man, daß die schöne Arie: „Herr! gedenke David's," ursprünglich auf die profanen Worte einer italienischen Opern-Arie gesetzt waren. Dieser große Meister hat die mancherley Gattungen des Styls nicht genau unterschieden: ein Charakter der Gleichförmigkeit waltet in all seinen Werken; und man erzählt von ihm, daß er die Gewohnheit hatte, fertige Tonstücke aufzube-

wahren, und sie dann, wie es die Gelegenheit forderte, anzupassen oder einzureihen [32]). In dem leichtern, der Bühne oder der Kammer-Musik zukommenden Style scheint uns die neuere Schule ungezweifelt den Vorzug zu verdienen; obschon wir zwar die neue englische Schule in diesen Beziehungen eben nicht rühmen könnten. Unsere Theater sind ewig gezwungen, ihre Zuflucht zu den Werken Arne's und seiner Gleichzeitigen zu nehmen, und unsere Concerte nähren sich von Purcell, Pepusch, Harrington u. dergl.; vorzüglich aber richten sich unsere Blicke auf die italienische Schule, um treffliche Werke dieser Gattung zu erhalten. Wirklich ist dort ein Styl der Musik aufgesprossen, der, nach unserer Meinung, alles übertrifft, womit die alte Schule sich brüsten kann. Mozart's Cimarosa's, Winter's, Paer's, Guglielmi's, und Ferrari's Opern erhoben die Tonkunst zur höchsten Höhe, und zeigen sie in ihrer größten Mannigfaltigkeit. In ihren Werken scheint alles so natürlich aufgefaßt, daß wir uns manche wesentliche Verbindung zwischen der Musik und dem Gedichte vorstellen können, bis wir das Daseyn einer solchen Verbindung dadurch widerlegt finden, daß jene Tonsetzer die nähmlichen Melodien auf verschiedene Texte anwenden, und überall damit dieselbe natürliche Wirkung hervorbringen [33]). In der Composition der Kammer-Musik sind Cramer, Clementi, Asioli, Field, Webbe, Danby, und Callcot (meistens englische Künstler), nebst mehreren jener Fremden vorzüglich, welche wir vorhin genannt haben.

Die Umwälzungen, welche sich während des Fortschreitens dieser Kunst ereignet haben, verdienen Aufmerksamkeit. In der ältesten Zeit finden wir den Tonsatz streng, in Hinsicht auf Wissenschaft, und einfach, obschon nicht eben anziehend, rücksichtlich des Styls. Aus jener Epoche haben wir, außer den Gesängen der christlichen Kirche, wewenig anzuführen. Die Tonkunst, wie die meisten anderen Künste, war ganz in den Händen der Mönche. Das nächstfolgende Zeitalter war das der Madrigale, der Rundgesänge, Canons u. dergl.; auch herrschten die Acrosticons, und andere derley Compositionen, durch die tadelnswerthen Erzeugnisse der damahligen italienischen Dichtkunst-Schule veranlaßt. Mehrere dieser Tonstücke sind ausnehmend schön; aber es ist bekannt, daß sie wegen der großen Schwierigkeit, sie zu verfassen, selten gelungen sind; überdieß tragen sie das Gepräge von Kunst und Mühe so offenbar an sich, daß sie eher einen unangenehmen, als einen gefälligen Eindruck machen. Indessen erwuchsen aus diesem Übel in der nachkommenden Epoche die strengen und freyen Fugen, die Nachahmungen, und andere Tonstücke dieser Art, worin Kunst und Natur auf angenehmere Weise verbunden waren, als in den meisten anderen Compositionsgattungen. Im Ganzen hatte Einfachheit der Wirkung fortan mehr Grund gewonnen. In England hat vielleicht Purcell's Musik den Pfad gebahnt; Corelli, und die übrigen italienischen Meister jener Zeit folgten ihm nach. Mancher Versuch ward da in Melodie und Begleitung gemacht; und bey dem nächsten Schritte gelangen wir an den

großen Vereinigungspunct aller Style in den Werken Händel's und seiner Zeitgenossen. Manche von Händel's Werken sind in der That merkwürdiger für scientifische Composition und sinnreiche Erfindung, als für Einfachheit der Wirkung [34]); welche Bemerkung jedoch nicht als allgemeine Regel gelten kann. Er liebte die nachahmende Begleitung, wovon sein Acis und Galatea überall die schönsten Beyspiele liefert. Der Geschmack der späteren Meister war mit diesem Style sparsamer. Unter diesen wird Mozart's Nahme ewig als einer der angesehensten stehen, da er, mit nicht minderer Strenge als Händel oder einer der anderen älteren Tonsetzer, aber mit einem fruchtbareren, unbeschränktern Genie aus gediegenen und edlen Stoffen die größte Neuheit und Mannigfaltigkeit der Effecte hervorzubringen verstand [35]).

Nachdem wir nun die allmähligen Fortschritte der höheren Tonkunst verfolgt haben, wenden wir den Blick auf die einfache Nationalmusik [36]), welche der Kunst beynahe nichts, sondern Alles der Natur verdankt, und, gleichsam die Gefühle und Handlungen der Nationen begleitend, nach der Verschiedenheit des Charakters derselben auch in ihrem Style verschieden ist. Die theueren Erinnerungen, welche sich an unsere Nationalgesänge knüpfen, lassen uns nicht nur ihre Weisen, sondern selbst die, vielleicht rauhe Sprache, in der wir sie zu hören gewohnt sind, den süßesten Melodien, dem wohlklingendsten Idiom fremder Volkslieder vorziehen, und die allgemeinen

Regeln der Schönheit haben über diesen Ausdruck des Charakters einer Nation keine entscheidende Stimme.

Das Wollüstige im italienischen Volksliede schildert ein, unter dem schönsten Himmel der Welt, größten Theils in Genuß und Vergnügen hingebrachtes Leben. Ihm zunächst kömmt das ihm ähnliche der Portugiesen, welches, wenn ihm auch der Genius der Erfindung mangelt, ein erstaunenswürdiges Talent der Nachahmung, und einen trefflichen Geschmack in der Wahl dessen, was sie gehört haben, zeigt, und dadurch selbst eine Art von Originalität erhält. Der spanische Nationalgesang naht sich jenen beyden, doch ist ihm mehr Kraft, vereint mit einem Anstriche von Romantik und einem gewissen Pomp, eigen.

Des Kuhreigens der Schweitzer, und seiner außerordentlichen Wirkung auf die Gemüther der Eingebornen jenes Landes, haben wir schon früher erwähnt.

Die Nationalmusik der nordischen Völker hat im Allgemeinen einen Ton der Melancholie, der das kalte Klima und die einsame Lebensart bezeichnet; doch findet sich nach der Verschiedenheit der Nationen auch manche in ihren Gesangesweisen. Die Gesänge der Russen unterscheiden sich wesentlich von jenen der Irländer und Schotten, der Dänen und Schweden. In ihrer Melodie waltet sehr oft eine Art von Barbarismus, und selten endet sie in der Tonart, in welcher sie angefangen; eine Eigenheit, welche man in den übrigen nordischen Liedern nicht so häufig findet. Wer da weiß, wie schwer es ist, einen Chor, selbst von geübten Sängern, gut ausführen zu machen, muß erstaunen,

wenn er den Chorgesang eines Kosaken-Regiments hört. Ob dieß Talent für Musik den Kosaken angeboren, oder ob es die Frucht eines durch Jahrhunderte fortgesetzten Studiums ist, bleibt ungewiß. Vielleicht, daß der griechische Kirchengesang auf diese wunderbare Erscheinung Einfluß hat.

Die Sanftheit der schwedischen Sprache, und noch mehr der dänischen, macht uns die Nationallieder dieser beyden Völker minder rauh scheinen, als sie vielleicht, auf eine härtere Sprache gesetzt, klingen würden.

Sehr charakteristisch, scheinbar einander ähnlich und wirklich doch verschieden, sind die schottischen und irischen Gesänge. Obschon beyde melancholisch und düster, beyde die Spuren der traurigen Einsamkeit und des nordischen Himmelsstriches an sich tragend, liegt in den irischen Weisen doch mehr Mannigfaltigkeit als in den schottischen.

Von England kann man fast sagen, daß es gar keine Nationalmusik besitze. Diese sonderbare Erscheinung läßt sich vielleicht dadurch erklären, daß die Engländer nicht Zeit haben, ihren Charakter in Gesängen auszusprechen.

Der Nationalgesang war immer entweder die Frucht der Einsamkeit, und einer Thätigkeit des Geistes und Gefühls, die kein Mittel fand, in Handlung überzugehen, oder eines angenehmen Müßiggangs, jenes dolce far niente der südlichen Nationen, der Folge eines heißen Himmelsstriches, das entweder zum Genuß der Ruhe, oder zur Befriedigung der Sinne einladet. Dort sitzt der Jüngling Abends vor seiner Hütte, die Schwüle des Tags ist

vorüber, die Luft ruhig, weder Regen noch Sturm droht, die Sonne senkt sich, vom Himmel glänzt ein schöneres Blau als irgendwo anders; er erwartet vielleicht die Schöne, die ihn mit Liebe beglücken will, oder sinnt vergangener Wonne nach: Wie viel Stoff zu entzückenden Ideen! Worte und Musik drängen sich mitsammen heran. Wer denkt da an Regeln, wer zählt die Sylben an den Fingern? und doch wird der Gesang bezaubernd. Strahlt den nordischen Nationen die Sonne nicht so warm, kleidet ihr Himmel sich nicht in so hellen Azur, und hauchen ihre Pflanzen nicht solchen Wohlgeruch aus; so begeistert eben der Mangel all dieser Genüsse ihre Dichter und Tonsetzer, obgleich dann der Styl ihrer Dichtungen von jenen sehr verschieden seyn wird. Es ist also nicht immer der Genuß, sondern oft auch die Entbehrung, die Nationalgesänge eingibt, und hierin liegt der Grund, warum wir die einen süß und fröhlich, die andern düster und klagend finden; stets aber sind Ruhe und Einsamkeit die reichsten Quellen des Gesangs.

Daher eben kömmt es jedoch, daß ein freyes und zugleich handeltreibendes Volk, das den Tag im Geräusche eigener oder fremder Geschäfte zubringt, und den Abend der Erwägung und Verhandlung der großen Interessen des Staates widmet, keine Nationalgesänge besitzt; und dieß gibt den Aufschluß, warum den Engländern diese Musikgattung mangelt.

Noch bleibt uns von den wunderbaren Wirkungen der Musik überhaupt zu sprechen übrig, wovon so viele Erzählungen der achtungswerthesten Schriftsteller auf uns gekom-

men sind, daß man damit einen eigenen Band ausfüllen könnte. Plutarch berichtet in seinen Gesprächen über Musik, daß Therpander einen heftigen Aufruhr der Lacedemonier durch Hülfe dieser Kunst gedämpft; und in seinem Leben des Solon erzählt er, daß dieser berühmte Gesetzgeber die Athenienser durch den Gesang einer von ihm selbst verfaßten Elegie zur Wiedereroberung der Insel Salamis aufreitzte. Der Friede zwischen ihnen und den Megaräern war hergestellt, und sogar bey Todesstrafe verbothen, einer Erneuerung des Kriegs auch nur zu erwähnen; aber durch die Macht seines Gesangs wurden die Athenienser dergestalt zu großen Thaten entflammt, daß sie eine zweyte Anstrengung machten und nicht eher ruhten, als bis sie Salamis, den Gegenstand des Kriegs, wieder gewonnen hatten. Diese Thatsache führen auch mehrere andere Geschichtschreiber an. Pythagoras hielt einen jungen Fremden, der in einem Anfalle von Eifersucht das Haus seiner Geliebten in Brand stecken wollte, davon ab, indem er einer Flötenspielerinn befahl, ein Tonstück von ruhigem, klagendem Styl zu spielen, wodurch seine Leidenschaft abgekühlt, und er wieder zur Vernunft gebracht wurde. Von Empedokles wird gesagt, daß er durch den Klang seiner Leyer einen Mord verhindert habe.

Wir wollen indeß annehmen, daß die Worte der Elegie Solons eben so viel dazu beytrugen, die Athenienser zu den Waffen zu treiben, als die Musik; und daß Pythagoras, als er den Jüngling abhielt, Feuer am Hause seiner Geliebten zu legen, Therpander, als er

einen heftigen Aufruhr beschwichtigte, und Empedocles, als er einem Mord vorbeugte, guten Rath, dichterisch vorgetragen, und von der Musik unterstützt, dazu angewandt haben. Die Geschichte von Amphion's Bau der Mauern Thebens durch die Töne seiner Leyer ist ohne Zweifel allegorisch. Dr. Burney gab davon folgende sinnreiche Aufklärung: „Die Anmuth der Verse Amphion's, und die Weisheit seiner Rathschläge brachten ein rauhes und barbarisches Volk dahin, sich den Gesetzen und der Ordnung zu unterwerfen, in Gesellschaft zu leben, und sich durch den Bau von Ringmauern vor den Angriffen ihrer wilden Nachbarn zu schützen."

Die Heilkraft, welche man der Musik beylegt läugnen wollen, hieße vielen angesehenen Schriftstellern, Philosophen, und Ärzten allen Glauben versagen. Martianus Capella versichert, daß Fieber durch Gesang entfernt wurden, und daß Asklepiades Taubheit durch den Schall der Trompeten geheilt habe. Plutarch sagt, daß Thelates, der Creter, durch das liebliche Spiel seiner Leyer die Lacedemonier von der Pest befreyte. Viele der Alten führen Musik als ein Mittel gegen alle Gattungen von Krankheiten an, Herr Buretti, ein ausgezeichneter Arzt, der die Musik der Alten zu seinem besondern Studium machte, hält es nicht nur für möglich, sondern sogar für wahrscheinlich, daß die Musik, durch ihre wiederhohlte Einwirkung auf die Nerven und Fibern öfters die Leiden der fallenden Sucht und anderer Nervenübel lindern, ja selbst die stärksten Anfälle derselben besiegen könne. (Mém.

des Inscriptions et belles lettres.) Buretti ist nicht allein dieser Meinung; viele neuere Philosophen und Ärzte, so wie viele alte Dichter und Historiker haben erklärt, sie hegten keinen Zweifel, daß die Musik die Macht besitze, nicht nur auf die Seele, sondern auch auf das Nervensystem dergestalt zu wirken, daß sie in gewissen Krankheiten erst zeitweise Linderung, und dann allmählich gänzliche Heilung hervorbringt.

In den Denkwürdigkeiten der Akademie der Wissenschaften von 1707 und dem folgenden Jahre, werden die Geschichten mehrerer Krankheiten angeführt, die, nachdem sie allen, von den geschicktesten Ärzten vorgeschriebenen Mitteln hartnäckig widerstanden, zuletzt der Macht der Harmonie sich unterworfen haben. Herr v. Mairan sagt in erwähnten Denkwürdigkeiten, indem er von den Heilkräften der Musik spricht, man habe der mechanischen, unwillkührlichen Wirkung der durch die Töne in der äußern Luft entstehenden Bewegung auf die Organe des Gehörs, und der, dem gesammten Nervensystem sich rasch mittheilenden Schwingungen jener Organe, die Heilung vieler krampfhaften Zufälle, und von Convulsionen begleiteter Fieber zu verdanken. Dr. Bianchini, Professor der Arzneykunde zu Wien, welcher eine Menge alter Schriftsteller durchsucht, und alle Stellen gesammelt hat, die sich auf ärztliche Anwendung der Musik durch Asklepiades beziehen, sagt, daß sie bey den Ägyptiern, Griechen, und Römern, als ein Mittel gegen heftige sowohl, als chronische Krank-

heiten betrachtet wurde, und fügt hinzu, daß er selbst sie in mehreren Fällen mit der größten Wirkung anwenden sah.

Dr. Mead, Buretti, Baglivi, und alle vorzüglichen Ärzte ihrer Zeit in ganz Europa, schienen keinen Zweifel zu hegen, daß der Biß der Tarantel durch Musik geheilt wurde. Man versicherte, daß die Musik den Kranken in eine Wuth, zu tanzen, versetzte, und mittels der dadurch herbey geführten starken Ausdünstung seine Heilung bewirkte.

Cicero bekräftigt die erstaunliche Macht der Tonkunst; und Plato nimmt an, daß die Wirkung der Harmonie [37]) auf die Seele mit jener der Luft auf den Körper zu vergleichen sey. Ihre göttliche Einwirkung ist durch Saul's Heilung bewiesen; und Alexander, Sohn Philips von Macedonien, ward, nachdem er den größten Theil der Welt erobert, von der Harfe des Thimotheus bezwungen.

Was, aus glaubwürdigen Quellen, von Farinelli und Philip V. von Spanien berichtet wird, ist der Erzählung nicht unähnlich, wie David den Saul vom bösen Geiste befreyt hat.

Die anziehende Geschichte Stradella's, eines italienischen Tonkünstlers, dürfte hier vollkommen an ihrem Platze stehen. Stradella war Tonsetzer bey der Oper zu Venedig, und genoß sowohl als Sänger, wie als Harfenspieler, allgemeine Achtung. Er warde eingeladen, ein junges Frauenzimmer aus einer adeligen Familie zu unterrichten, die, ungeachtet ihrer erhabenen Abkunft, mit ei-

nem venetianischen Edelmanne in sträflichen Verhältnissen lebte. Stradella wußte es durch die Macht der Musik dahin zu bringen, daß das Mädchen mit dem Venetianer brach, und sich entschloß, ihres Musiklehrers künftiges Schicksal zu theilen. Sobald ihre Flucht entdeckt war, entflammte Rache die Brust des verlassenen Liebhabers; bald hatte er zwey Banditen gedungen, die Spur der Fliehenden auszuforschen, und beyde zu ermorden, wofür ihnen großer Lohn werden sollte. Sie erfuhren, daß Stradella und seine Geliebte den Weg nach Rom eingeschlagen, folgten ihnen auf der Stelle, fanden die Nachricht bestätigt, und erfuhren, daß Stradella am nächsten Abend um fünf Uhr ein Oratorium in der Kirche zum heil. Johann von Lateran geben werde. Sie beschlossen, dieser Aufführung beyzuwohnen, und ihr schreckliches Vorhaben alsdann auszuführen, wenn der Tonkünstler und die Schöne sich aus der Kirche entfernen würden. Stradella erschien, die Musik begann, bemeisterte sich all ihrer Aufmerksamkeit, und erfüllte sie mit so wundervollen Empfindungen, daß jene wilde Grausamkeit, die ihnen durch lange Gewohnheit zur zweyten Natur geworden, allmählich hinweg schmolz; sie wurden von Reue ergriffen; und kurz, sie standen von ihrem Vorhaben ab, und bereiteten sich, statt den ausersehenen Schlachtopfern das Leben zu rauben, Alles für ihre Erhaltung aufzubiethen. Als Stradella mit seiner Geliebten aus der Kirche nach Hause kehrte, folgten sie ihnen, und, nachdem sie Ersterem für das außerordentliche Vergnügen, das seine Musik ihnen gewährt,

auf die achtungsvollste Weise gedankt hatten, erzählten sie den Auftrag, mit welchem sie ihm nachgesendet wurden, gestanden, daß sie als reißende Thiere die Kirche betreten, als Menschen sie verlassen hätten, und sich nun durchaus unfähig fühlten, ihren Plan in Vollzug zu setzen. Sie bathen ihn ernstlich, Rom sogleich zu verlassen, und berichteten bey ihrer Zurückkunft nach Venedig dem, der sie gesandt, daß Stradella und Hortensia am Morgen desselben Tages, an welchem sie selbst zu Rom angekommen waren, von dort nach Turin geflohen seyen, daß die Gesetze in dieser Stadt sehr streng wären, und daß es ihnen daher nicht räthlich schien, den Flüchtlingen ferners zu folgen. Gleichwohl fanden sich andere Meuchelmörder, „deren Gemüth unzugänglich war für süße Töne"; und das liebende Paar wurde nicht lange darauf ermordet.

Folgende traurige Thatsache, die eine große Menge Volks zu Zeugen hatte, kann deßhalb jede weitere Bestätigung entbehren. Bey der ersten großen Gedächtnißfeyer Händel's, in der Westminster-Abtey, ward Herr Burton, ein berühmter, der musikalischen Welt wohl bekannter Chor-Sänger, bald nach dem Anfange der Ouvertüre zum Oratorium Esther, so gewaltsam ergriffen, daß er nach einer langen Ohnmacht den Geist aufgab. In einigen Zwischenaugenblicken war er im Stande zu sprechen, und wenige Minuten vor seinem letzten Athemzuge erklärte er, daß es die wundervolle Wirkung der Musik war, die ihn so mächtig erschüttert hatte. Dr. Hallifax, damahls Bischof von Gloucester, war bey einer ähnlichen Gedächt-

nißfeyer während der Aufführung des Messias so heftig bewegt, daß er, aus Furcht, gänzlich zu erliegen, dringend wünschte, die Abtey zu verlassen.

Doch Fälle, wie diese, werden jetzt als außer dem ordentlichen Lauf der Dinge, und als kaum glaubliche Beyspiele von der Macht der Harmonie betrachtet. Wir wollen daher kürzlich Begebenheiten von gewöhnlicherer Natur anführen, welche durch die Erfahrung und das Zeugniß aller Zeiten und Völker bewährt sind, und uns eben so sehr, wie jene, von der Gewalt der Harmonie, von der vereinten Wirkung ihrer mächtigen und milderen Zauber überführen können. Hier stellt sich uns zuerst, als ein wahrhaft erhabenes Beyspiel, der feyerliche Gottesdienst dar, bey welchem die Musik, würdig angewendet, wohl mit vollem Rechte heilige Musik genannt werden kann. In dieser Beziehung war sie den Philosophen und Gesetzgebern der Alten von solcher Wichtigkeit, daß sie in ihren Tempeln durch eigne Gesetze geregelt, und der besonderen Aufsicht von Männern unterworfen wurde, die eigens vom Staate besoldet waren, diesem für hochwichtig gehaltenen Theile der öffentlichen Angelegenheiten vorzustehen; auch galt es für eben so strafbar die in diesem Fache religiöser Feyerlichkeiten aufgestellten Regeln zu stören oder zu überschreiten, als irgend ein anderes Staatsgesetz zu übertreten [38]).

Dieß lehrt uns Plato selbst; und wenn wir betrachten, wie die Musik, angemessen gewählt und angewandt, das Gemüth eben so sehr zu besänftigen als zu erregen,

und dabey Eindrücke erhabener Art hervorzubringen vermag; begreifen wir leicht, wie sehr sie für Feyerlichkeiten der Andacht geeignet sey, indem sie die Aufmerksamkeit, die Empfindungen von unserem irdischen unvollkommenen Zustande abzieht, und zur Betrachtung himmlischer Dinge, der Vollkommenheiten der Gottheit, und anderer geistiger Gegenstände erhebt, ein heilig Feuer in uns entzündet, Ehrfurcht und Liebe erweckt, und die Seele bereitet, mit Vergnügen und Freude das Wort Gottes zu vernehmen, das uns in seinem Tempel verkündet wird. Ohne Zweifel hatte Milton's Inneres die Wirkungen der heiligen Musik oft erfahren, als er sie in seinem Pensieroso auf so liebliche und begeisterte Weise beschrieb:

Laßt die stürmende Orgel ertönen
Zu dem tausendstimmigen Chor,
Daß er in klaren, preisenden Liedern
Süß durchdringe mein staunendes Ohr,
Mich mit frommem Entzücken durchströme,
Und den Himmel mir bringe vor's Aug!

Nie verläßt uns die Harmonie, wenn wir ihrer beruhigenden, tröstenden, oder sympathetischen Hülfe bedürfen; denn sie kann, wie die christliche Liebe, „weinen mit den Weinenden," und „sich freuen mit den Fröhlichen." Willig gesellt sie sich dem düstern Trauerliede oder der klagenden Elegie bey, und während sie einem Salomon ihre frohen Töne leiht, steht sie liebreich einem Ovid, Tibull, und selbst einem Cornelius Gallus bey, wenn

sie ihre Klagen anstimmen. Gerne verband sie sich mit ihrem Lieblinge Gray, der in mancher seiner erhabenen Oden bewies, daß er Pindars hoch empor fliegenden Genius zu fassen wußte. Doch wir haben ein anderes glänzendes Beyspiel ihres gütevollen, geistnährenden Einflusses in unserem genialen Collins, der in einer äußerst ausdrucksvollen und energischen Ode die Macht der Harmonie passend und wunderbar schilderte. Diese Ode, und jene an die Dichtkunst, können als besondere und außerordentliche Beweise des auserlesenen Geschmacks, des feingebildeten, erhabenen, und originellen Genius dieses berühmten Dichters und unglücklichen Mannes gelten, dessen Andenken wir, indem wir ihm ein schwaches Lob zollen, eine ehrende Thräne des Grams nicht versagen, und unser Bedauern nicht unterdrücken können, daß die Verstandeskraft dieses, des ehrfurchtgebiethenden Nahmens eines Barden so würdigen Sterblichen, durch irdische Veranlassung geschwächt, und das strahlende Licht seiner Seele früher als die Lampe seines Lebens ausgelöscht werden mußte.

Der verstorbene Jacob Harris, Esq. (Vater des dermahligen Lords Malmesbury) Schriftsteller der philosophischen Abhandlungen über Tonkunst, Mahlerey, und Dichtkunst, war ein trefflicher Musiker sowohl in der Theorie als in der Praktik. Zu Salisbury, wo er lebte, wurde er als der Vater der Harmonie betrachtet. In seinem Aufsatze über Musik sagt er: „Die Abergläubischen sind nicht geneigter zum Schreck bey der Erscheinung von Gespenstern, noch ein Liebhaber zum Entzücken beym Anblick

seiner Geliebten, als ein von der Musik durchdrungenes Gemüth, alle Ideen in sich aufzufassen, welche auf dieselbe Bezug haben; und daher kömmt der reine Zauber dieser Kunst, und die Wunder, welche die Werke ihrer großen Meister wirken; Wunder, deren Ursache nicht in Nachahmungen oder in plötzlich entstehenden Ideen, sondern in plötzlich aufkeimenden Empfindungen liegt, welche mit Ideen übereinstimmen. Wenige dürften wohl so unempfindlich, ich möchte sagen, so unmenschlich befunden werden, daß sie nicht, wenn ein gutes Gedicht treu in Musik gesetzt ist, die Macht einer so liebenswürdigen Vereinigung wenigstens bis zu einem gewissen Grade fühlten [39]). Auf die Freunde der Musen aber wirkt dieses Schwesternpaar mit unwiderstehlicher Gewalt, die in die verborgensten Tiefen ihrer Seele dringt. Cap. VI. S. 98.

Die Eindrücke, die man von musikalischen Tönen empfängt, sind gewiß dauernder als jene, welche Worte in uns zurück lassen; denn oft behalten wir noch jede Note von der Melodie eines Liedes, wenn wir dessen Text schon lange vergessen haben. Herr Barrington erwähnt in seinen Miscellaneen eines merkwürdigen Beyspiels von der Dauer des Eindrucks der Musik. Als er einst mit dem verstorbenen verehrungswürdigen Lord Bathurst in Gesellschaft war, und die Unterhaltung sich über Musik und ihre Wirkung verbreitete, sprach der Lord von einer berühmten Opern-Arie, welche Nicolini unter der Regierung der Königinn Anna gesungen, und die er damahls mit großem Vergnügen gehört hatte. Barrington bath den Lord,

ihm eine Idee von jener Arie zu geben, und dieser war auf der Stelle so gefällig, ihm dieselbe vollständig zu singen, und dabey zugleich die Eigenheiten Nicolini's nachzuahmen. Lord Bathurst war damahls sieben und achtzig Jahre alt, und hatte die Arie wahrscheinlich seit sechzig Jahren nicht mehr gehört.

Es ist außer Zweifel, daß Thiere für die Eindrücke der Musik empfänglich sind, vorzüglich Pferde und Hirsche; ja sogar die Insecten scheinen die Musik zu fühlen. Playford, seiner Zeit ein angenehmer Schriftsteller über Musik, erzählt, daß er auf der Straße nach Royston eine Heerde Füllen begegnete, ungefähr zwanzig an der Zahl, welche dem Schalle einiger musikalischen Instrumente folgten; so lang die Musik ertönte, gingen sie vorwärts, in dem Augenblicke aber, als sie aufhörte, blieben sie alle stehen; und auf diese Weise wurden sie von Yorkshire nach Hampton-court geführt. Der Herzog von Newcastle versichert in seinem Buche über die Reitkunst, daß Pferde Vergnügen an Musik finden, und Schakespeare sagt in seinem Lustspiele: der Kaufmann von Venedig, daß muthige Pferde durch Musik gebändiget werden können.

Folgende Anekdote ward uns vor einigen Jahren durch Jacob Tatlow von Manchester mitgetheilt, der sie von Augenzeugen hatte. An einem Sonntage Abends gingen fünf Chorsänger am Ufer des Flusses Marcey in Cheshire spatzieren; nach einiger Zeit setzten sie sich ins Gras, und begannen einen Psalm zu singen. Die Wiese, auf welcher sie sich gelagert hatten, war auf einer Seite von einem

Walde begränzt, aus dem sie, beym Anfange ihres Gesangs, einen Hasen mit großer Geschwindigkeit gegen ihren Ruheplatz ankommen, und ungefähr fünfzig Schritte davon stille stehen sahen. Er schien großes Vergnügen an dieser Musik zu finden und drehte den Kopf öfter seitwärts um besser horchen zu können. Diese ungewöhnliche Erscheinung zog die Aufmerksamkeit der Sänger an, und, begierig zu erfahren, ob das Thier wirklich kam, an der Musik Theil zu nehmen, brachen sie den Chor ab. So bald die harmonischen Töne verschollen waren, floh der Hase dem Walde zu. Als er ihn beynahe schon erreicht hatte, fingen sie denselben Gesang von vorne an; alsogleich stutzte der Hase, kehrte um, kam schnell zurück, hielt auf der nähmlichen Stelle, wie zuvor, stille, und schien mit Lust zuzuhören, bis der Psalm geendet war, wo er dann in größter Eile über die Wiese hinlief und in den Wald zurück kehrte.

Sir John Hawkins erzählt in seiner Geschichte der Musik eine Begebenheit, die unsere Leser unterhalten dürfte. Ein Capitän des Regiments Navarra, der gefangen saß, bath den Gouverneur des Gefängnisses, ihm zu erlauben, daß er seine Laute holen lasse, damit er die trägen Stunden seiner Gefangenschaft durch Musik beflügeln könne. Diese Gunst ward ihm gewährt. Nachdem er einige Zeit gesungen und gespielt hatte, sah er zu seinem großen Erstaunen die Mäuse aus ihren Höhlen kommen, die Spinnen ihren Geweben entsteigen, und einen Kreis um ihn her bilden; er stand unbeweglich, legte seine Laute nie-

der; sogleich zogen Thiere und Insecten sich in ihre Wohnungen zurück. Nach sechstägigem Schweigen, während welcher Zeit er ohne Besuch blieb, machte er denselben Versuch, und erfuhr dieselbe Wirkung; häufig setzte er diese musikalischen Übungen fort, und alle Mahl war er gewiß, von einer zahlreichen und aufmerksamen Gesellschaft umgeben zu werden. So verschaffte er sich Kenntnisse über die Gewalt der Musik, die ihm oft die trüben Stunden seiner Gefangenschaft erheiterten.

Wir haben gesehen, daß die Tonkunst in weniger gebildeten Zeiten, als die gegenwärtigen, so hoch geachtet wurde, daß, wer immer sich den Wissenschaften weihte, es für gleich nothwendig hielt, die Musik zu seinem besondern Studium zu machen; und es war damahls einem Gelehrten eben so nachtheilig, in dieser Kunst unwissend zu seyn, als es jetzt für Personen von Stande wäre, nicht lesen und schreiben zu können.

Milton sagt in seiner Abhandlung von der Erziehung: „Wenn Weise und Propheten nicht gefaselt haben, liegen in der Musik kraftvolle Mittel, rauhe Härte zu besänftigen und ungemessene Leidenschaften zu bändigen." Er empfiehlt seinen jungen Schülern, ihren Geist durch Hülfe dieser göttlichen Kunst zu ordnen.

Obschon man aber der Musik die Macht zugestehen muß, die Seele zu erheben, und die Leidenschaften zu beherrschen, und obschon sie von den größten Philosophen und den ausgezeichnetsten Personen aller Zeiten und Länder bewundert und gepflegt wurde; können wir doch mit unse-

rem unsterblichen Dichter nicht übereinstimmen, wenn er sagt: „Der Mann, dem nicht Musik in der Seele wohnt, ist geneigt zum Verrath, zu List und Raub." Viele verständige und liebenswürdige Leute, welche ein wahrhaft gutes Gemüth besitzen, sind für den Zauber der Tonkunst ganz und gar unempfindlich [40]), und wir lernen aus der Geschichte, daß manche der größten Tyrannen, die jemahls die menschliche Natur entwürdigten, leidenschaftlich dafür eingenommen waren. Wir haben bereits der römischen Imperatoren Nero und Commodus erwähnt; wir können diesen noch Carl IX. von Frankreich, und Heinrich VIII. von England beyfügen. Heinreich war sowohl in der Theorie als in der Ausübung der Tonkunst wohl bewandert. Lord Herbert von Cherbury sagt, er war ein Gelehrter, ein Philosoph, ein Theolog und ein seltener Musiker, und setzte zwey vollständige Messen zum Gebrauch der königlichen Capelle. Noch jetzt wird ein Psalm von seiner Composition aufgeführt, welchen der verstorbene Dr. Boyce in seiner trefflichen Sammlung von Kathedralmusik aufbewahrt hat.

Wie dem immer sey; Musik war von jeher die Lust der gebildetsten Menschen aller Länder, und wurde an allen gesitteten Höfen immer als die anständigste Unterhaltung betrachtet. Die Ägyptier, die Griechen, die Römer pflegten sie nach der Reihe, und Könige, Propheten, Philosophen und Gesetzgeber fanden sie ihres Studiums und ihres Schutzes werth. Die Griechen, das weiseste und philosophischste Volk, das wir in den Annalen der Welt fin-

den, trugen große Sorgfalt, ihre Kinder in den Grundsätzen dieser Kunst zu unterrichten, welche sie vorzüglich geeignet hielten, den Geist zu bilden, und Liebe für Anstand, Mäßigkeit und Tugend zu erwecken. Jede gesittete Nation hat im Verhältniß der Fortschritte, welche die Bildung des öffentlichen Geschmacks gemacht hatte, Vergnügen an der Tonkunst gefunden; und oft ist ihr beseligender Einfluß gefühlt worden, indem sie bald das aufgeregte Gemüth beschwichtiget, bald die Phantasie veredelt, bald süße Empfindungen erweckt hat. Allein jene, deren Beruf sie in die thätigeren Scenen des Lebens verwickelt, können die Musik nicht zu ihrem beständigen Geschäfte machen; Männer von Gelehrsamkeit in anderen Fächern können sie nicht als ausgedehntes Studium behandeln; ja selbst die fröhlichste und glücklichste Lage des Lebens kann Niemanden geneigt machen, alle seine Stunden mit dem Genusse eines und desselben Vergnügens auszufüllen. Derjenige hingegen, welcher Sinn für schöne Künste hat, findet in ihnen einen unerschöpflichen Born von Lust für die Stunden seiner Muße, und läuft niemahls Gefahr, sich selbst zur Last zu werden, oder die Gesellschaft von Schwelgern und Dirnen aufsuchen zu müssen, um in Thorheit und Laster sich für die widrigen Zufälle des Lebens schadlos zu halten.

Dr. Blair sagt, die Verschiedenheit des Geschmacks der Menschen komme ohne Zweifel von der Verschiedenheit ihrer Natur, von den zarteren Organen, den vorzüglicheren inneren Kräften, womit die Einen vor den Anderen

begabt sind. Doch wenn die Natur hieran Theil hat, muß man der Erziehung und Bildung einen noch größern zuschreiben. Was den Geschmack in der Musik betrifft, so gefallen zuerst die einfachsten und klarsten Compositionen; Gewohnheit und Übung erweitern dann den Kreis unsers Vergnügens, lernen uns an edleren Melodien Behagen finden, und machen uns nach und nach fähig, die zusammengesetzten und verwickelten Schönheiten der Harmonie zu genießen. Einem gemeinen Ohre ist ein künstlich gearbeitetes Concert, ein in allen Theilen wohl durchgeführter Chor ein unverständlicher Wirrwarr von Tönen; nur auf wenige außer jenen, welche mit den Grundsätzen der Harmonie oder der mehrstimmigen Musik vertraut sind, werden dergleichen Tonstücke einwirken, und lange muß das Ohr an feinere Eindrücke sich gewöhnt haben, eh es die Schönheiten solcher Compositionen aufzufassen vermag: sie sind nicht die Stimme der Natur, sondern die Sprache der Erziehung.

Der öffentliche Geschmack an Musik, in der gewöhnlichen Bedeutung dieses Worts, stand vielleicht in keiner Periode höher als in der gegenwärtigen [41]). Man kann sagen, daß die neuesten bezaubernden Compositionen die Aufmerksamkeit des Zuhörers in Vergnügen und Erstaunen auflösen, und den überzeugendsten Beweis führen, welche wundervolle Wirkungen Menschen von Kenntnissen und Genie hervor zu bringen im Stande sind, wenn sie von einem gütigen, freygebigen, und nachsichtigen Publicum ermuntert werden.

Die Cyniker und Murrköpfe betrachten die Musik als eine Schwelgerey, bloß geeignet, den Geist abzuspannen, und den Körper zu entnerven; aber ein berühmter Schriftsteller sagt: „Es gibt keine angenehme Empfindung, die wir von dem Schönen, oder dem Erhabenen empfangen, welche nicht durch die Macht musikalischer Töne erhöht werden könnte." Montesquieu, einer der ersten Philosophen neuerer Zeit, zieht die Musik jedem andern Zeitvertreibe vor; in seinem Geist der Gesetze behauptet er: „sie sey die einzige von allen Künsten, die das Gemüth nicht verderbe." Wahrlich ein hohes Lob! Dieselbe Meinung hegt Herr Bruce. In einem seiner Briefe an Dr. Burney, worin er ihm von einigen musikalischen Instrumenten Nachricht gibt, die er in Abyssinien fand, sagt er: „Es sollte ein Gegenstand der vorzüglichsten Sorgfalt der Menschen seyn, das schöne Geschlecht durch alle erdenklichen Mittel für die Tonkunst zu gewinnen, da sie das einzige Vergnügen ist, welches man bis zum Übermaß genießen, und das Herz dabey doch immer tugendhaft und unverdorben erhalten kann."

Von allen Vergnügungen der Sinne (schreibt ein ausgezeichneter Gottesgelehrter) ist die Musik die wenigst sinnliche. Ihre Wirkungen, wenn sie veredelt sind, beschränken sich nicht auf das bloße Vergnügen des Zeitvertreibs, sondern scheinen besonders für solche Gemüther geeignet, welche für religiöse Eindrücke empfänglich sind; da ihre Zauber ganz dazu taugen, uns einen richtigen Begriff von demjenigen einzuflößen, der das Herz fähig schuf, solches

Vergnügen zu fühlen, der uns die Mittel verlieh, sein Lob zu verkünden, und uns lehrte, unsere Seele zu den Entzückungen der Engel aufzuschwingen." Hanway's Reisen durch Persien. II. Buch.

Die Musik wird täglich in den Anliegen der Menschheit gebraucht; und oft hat die Kraft ihrer rührenden Accente das Herz des Geitzigen geöffnet, und den Wohlthätigen zu einem Übermaße der Freygebigkeit bewogen; sie spricht die Sprache der Betrübniß, kann für den Hülflosen und Unglücklichen um Mitleid flehen, und jauchzen mit dem Glücklichen. Mehrmahls war sie das Mittel, „den Kummer der Waise zu lindern, und das Herz der Witwe vor Freude jubeln zu machen." Sie erleichtert die Arbeit, vermindert die Qualen, und besänftigt das aufgeregte Gemüth.

Gibt es ein Herz, das die Musik nicht rührt?
Weh ihm! wie ist dieß rauhe Herz verloren!
Hat wer die myst'sche Wonne nie gefühlt,
Die Einsamkeit und Schwärmerey geboren?
Der nah' den Musen nicht; sie hassen ihn!

Beattie.

Händel's Musik hat Tausenden Brot verschafft, nicht nur in der Hauptstadt, sondern auch in vielen anderen Orten, wo sie für wohlthätige Zwecke aufgeführt wurde [42]). Die Versammlungen zu Birmingham, Gloucester, Hereford, Worcester, Salisbury, Winchester u. m. a. danken der Musik, und vorzüglich der Händel'schen, ihren Un-

terhalt. Die königliche Societät der Tonkünstler hat etwas ins Werk gesetzt, dessen sich wenige andere Gesellschaften rühmen können; sie hat den Unterhalt ihrer Dürftigen gegründet, und dadurch dem Staate eine Last abgenommen[43]). Kurz, über die große Nützlichkeit der Tonkunst kann kein Zweifel bleiben. Da sie, von den ältesten Zeiten bis auf unsere, in die meisten religiösen Versammlungen eingeführt, zum Dienste des Allmächtigen verwendet, als Spenderinn der ersten aus den christlichen Tugenden, der Wohlthätigkeit, gebraucht wird, und da sie vernünftiges Vergnügen so reichlich zu verbreiten fähig ist; wollen wir sie einen Segen nennen, den der gütige Vater des Weltalls uns gewährt hat, die rauhen Pfade des irdischen Lebens zu ebnen, beym feyerlichen Dienste der Religion unsere Seelen zu seraphischen Liedern zu begeistern, und uns auf jenes himmlische Concert vorzubereiten, wo Myriaden seliger Geister vor Gott stehen,

In frohem Kreise seinen Thron
Mit Lobgesang und Harfenspiel umgebend.

So haben wir denn, obschon nur flüchtig, gesehen, wie die Harmonie, im Allgemeinen und im Besondern, der Natur des Menschen verwandt, wie sie geeignet ist zu seinem Vergnügen, und zu seiner Veredlung, von der höchsten Stufe der Gottesverehrung bis zur Feyer des Andenkens jener ausgezeichneten Männer, welche durch ihre Tugend und Weisheit Wohlthäter der Menschheit waren; und wie viel wir in allen sowohl glücklichen als unglückli-

chen Verhältnissen des Lebens ihrer Macht zu danken haben, mit welcher sie bald unsere Freuden erhöht, bald lindernden Trost uns spendet, bald die stürmischen Leidenschaften in unserm Innern besänftigt, bald, unser Gemüth von all seinen Flecken reinigend, uns schon in dieser Welt vergeistert, und, im Einklange mit der Religion, uns zum Genusse eines erhabneren und glücklichern Zustandes vorbereitet.

Anmerkungen.

1.

Diese Definition der Tonkunst würde ihr einen Theil ihrer wirksamsten Mittel entziehen: Die Dissonanzen. Nicht nur die frey eintretenden, unvorbereiteten, sondern selbst die vorbereiteten Dissonanzen, und darunter vorzüglich die kleine und die übermäßige Secunde, die übermäßige Sexte, die verminderte und die große Septime, sind dem Ohre nicht angenehm. Wollte man sie aber deßhalb aus dem Gebiethe der Musik verweisen, so würde man den Componisten dadurch außer Stand setzen, die Accente des Zornes, des Schmerzes, der Klage, des Flehens, des Schreckens, u. v. a. mit jenen Accorden zu begleiten, welche den Ausdruck der Melodie auf den höchsten Grad der Wahrheit und Stärke erheben, und das Gemüth des Zuhörers am mächtigsten rühren oder erschüttern.

Koch (in seinem „kurzgefaßten Handwörterbuche der Musik") nennt diese „die Kunst, ein angenehmes Spiel der Empfindungen durch Töne auszudrücken," und kömmt damit ihrem Wesen schon näher. Da aber z. B. die Abwechslungen von Bitten und Drohen, von Liebe und Erbitterung, von Lust und Schmerz, von Wuth und Erschöpfung, von Freude und Schrecken u. dergl., welch alle der Vocal-Tonsetzer, und besonders der dramatische, öfters nachzuahmen hat, wohl ein anziehendes, aber kein „angenehmes" Spiel der Empfindungen sind, würde diese Definition eben so alle nicht angenehmen Gefühle, wie jene des Rousseau alle nicht angenehmen Accorde, ausschließen, und die Tonkunst hier eben so in ihren Zwecken, als dort in ihren Mitteln, mangelhaft darstellen.

Am befriedigendsten möchte sie sich daher erklären lassen als die Kunst, bestimmte Empfindungen durch geregelte Töne auszudrücken.

Daß diese Erklärung der Vocal-Musik angemessen sey, kann keinem Zweifel unterliegen, da nur dasjenige Gedicht mit Erfolg musikalisch behandelt werden kann, welches ein, oder, abwechselnd, mehrere Gefühle bestimmt ausspricht, oder ein deutliches Bild (den jungen Morgen, die düstre Nacht, den Sturm, den Wasserfall, die Schlacht, irgend eine freudige oder traurige Begebenheit u. s. w.) zum Inhalte hat, welche Bilder die Musik zwar nicht als Gegenstände auszumahlen unternimmt, weil sie dazu nicht geeignet ist, die sie aber dadurch vor das geistige Auge des Zuhörers zu bringen trachtet, daß sie die nähmliche Empfindung in ihm erweckt, welche der vom Dichter geschilderte Gegenstand selbst in ihm hervor gebracht haben würde.

Aber auch auf die Instrumental-Musik dürfte die vorgeschlagene Definition vollkommen passen, da ein Tonstück, welches keine bestimmte Empfindung ausdrückt, den Nahmen Musik gar nicht verdient, sondern zum bloßen Geklingel, zum frivolen Ohrenkitzel herab sinkt. In den Instrumental-Compositionen aller großen Meister liegt eine vorherrschende Empfindung; sie sind Noten, zu welchen jeder richtig Fühlende den Text leicht finden kann; ja, man hat in der That mehrere Andantes und Adagios von Haydn glücklich zu Chören umgestaltet. Mozart'sche Instrumental-Melodien, die schon für sich selbst Sprache sind, würden sich mit gleichem Erfolge auf jene Art verwenden lassen; und mehrere berühmte Tonsetzer haben selbst es ausdrücklich gesagt, daß sie, bevor sie ein Tonstück zu schreiben anfangen, sich entweder ein anziehendes Bild vor die Seele zaubern, oder ihr Gemüth mit irgend einer bestimmten, sanften oder heftigen Empfindung erfüllen; und so sich zur vorhabenden Tondichtung begeistern.

2.

Es ist kaum möglich, die Natur und Würde der Vocal-Musik erhabener und treffender auszudrücken, als in dieser Stelle geschieht. Wird sie aber diesem edlen Bilde auch künftig gleichen? Wird man sie auch dann noch für das unfehlbarste Mittel halten können, die Grundsätze der Moral, die Thaten großer Männer dem Gemüthe einzuprägen, und es zur Liebe der Tugend zu begeistern, wenn der Text in einem

immer wogenden Meere von Tönen untersinkt, und nicht verstanden, viel weniger eingesogen werden kann? Würden „erhabene Empfindungen" in ihr eine, „ihrer himmlischen Natur angemessene, ihrer würdige, und ihre Größe ausdrückende Sprache" auch dann noch finden, wenn sie, auf ihre höchste Eigenschaft, auf ihr kostbarstes Vorrecht verzichtend, sich von Worten und Ausdruck lossagt, um dem Glanze der Instrumental-Musik nachzustreben, den sie niemahls erreichen kann? wenn sie gar nicht mehr sprechen, sondern nur zwitschern und trillern, nicht mehr rühren, erheben, ergreifen, sondern nur überraschen, nur Verwunderung erregen will? — Wahrlich, will man die Ausartung, die Entwürdigung der Vocal-Musik, welcher der jetzt aufkeimende, verkehrte Geschmack sie entgegen treiben will, in ihrer vollen Größe erkennen, so darf man nur die hier erwähnte Stelle lesen, und dagegen die Richtung betrachten, welche diese Musik-Gattung zu nehmen droht.

3.

Als durch der Hölle Grau'ngebieth,
Das flammend Phlegeton umzieht,
Den Sänger führt der Liebe Macht
Zum bleichen Volk der Todesnacht;
Da schallt es wild,
Und Bild auf Bild
Drängt sich an ihn herbey!
Blitze sprüh'n,
Gluthen glüh'n,
Donner hallt,
Jammer schallt,
Hohl und bang
Tönt entlang
Gequälter Schatten Schrey!
Doch hört! die Leyer klinget nun;
Und seht! gequälte Schatten ruh'n,
Schaut, Geister treten vor!
Dein Stein, o Sisyphus, er steht,
Ixions Rad sich nimmer dreht,
Es tanzt der Larven Chor!
Die Furie sinkt auf's Lager, kraftberaubt;
Die Schlang' hängt, horchend, ihr entrollt vom Haupt.
— — — — —
— — — — —"

Er sang; noch horchend stehet
Der Schwarm, mit milderm Blick:
Gewährt ist, was er flehet,
Die Schöne kehrt zurück:
So war's, daß Gesang
Die Hölle bezwang.
Ein Sieg, wie so schwer, an Ruhm wie hoch!
Ob fest das Loos sie band
Am grausen Flammenstrand;
Musik und die Liebe siegten doch!

Aus Pope's Ode für Musik, mit Beybehaltung der Vers-Maße und Reimstellen des Originals, von mir übersetzt.

4.

In der That; wenn man die Kunstwerke betrachtet, welche im Fache der Bildhauerey und Architektur von den alten Griechen noch übrig, und der Gegenstand der Bewunderung und Nachahmung aller gebildeten Völker sind; wenn man bedenkt, daß die classischen Schriftsteller jener Zeiten ihrer Musik gleiches Lob, wie ihren Tempelgebäuden und Standbildern beylegten, ja, um die ganze wunderbare Macht ihrer Wirkungen zu schildern, sogar zu Fabeln ihre Zuflucht nahmen: wird die Meinung nicht wenig erschüttert, daß die Tonkunst des alten Griechenlands wirklich so unvollkommen gewesen sey, als wir nach den mangelhaften Nachrichten, die wir davon haben, zu glauben uns berechtigt fühlen.

Herr von Rochefort, Mitglied der französischen Akademie der Inschriften, suchte zu beweisen, daß die Kunst des mehrstimmigen Tonsatzes bey den Griechen nicht so beschränkt war, als wir gemeiniglich dafür halten; und eine in gegenwärtiger Geschichte später angeführte Stelle des Plato scheint zu beweisen, daß die Harmonie, in ihrer heutigen Bedeutung (wenigstens in der einfachern, den Canon und die Fuge abgerechnet), damahls nicht so ganz unbekannt war, und nicht immer bloß dasjenige bezeichnet habe, was wir heute Melodie nennen.

5.

Die Vergleichung der Italiener von „heut zu Tage" mit den alten Griechen, im Verhältnisse zu den übrigen, mit ih-

nen gleichzeitigen Nationen, mag, was „Empfänglichkeit für Gesang" und „Weichheit der Sprache" betrifft, wohl passend befunden werden, obschon in letzterer Beziehung Manche behaupten wollen, daß einige nordische Sprachen, und darunter besonders die dänische, in Rücksicht auf Weichheit und Wohllaut, für die musikalische Behandlung noch mehr geeignet seyen, als die Italienische. Außer diesen zwei Vergleichungspuncten aber möchten sich zwischen unseren heutigen südlichen Nachbarn, und den Bewohnern des alten Gräciens schwerlich andere finden lassen. Man weiß, daß die Römer die Musik erst später von den Griechen gelernt haben; daß zur Zeit, als diese Kunst bey letzteren im höchsten Flor stand, dieselbe bey den übrigen Völkern entweder, als Kunst, noch völlig unbekannt, oder doch noch gar nicht ausgebildet war; die Griechen hatten daher in der Musik, nicht nur in Beziehung auf Empfänglichkeit dafür, und auf den Wohlklang ihrer Sprache, sondern auch von jeder andern Seite betrachtet, bey weitem die Oberhand über alle übrigen Völker. Man wird doch nicht behaupten wollen, daß „heut zu Tage" die Italiener sich mit Recht derselben Überlegenheit über die übrige gebildete Welt rühmen können? Wohl war Italien die Wiege der Tonkunst; wohl gab es eine Zeit, in welcher kein anderes Volk, weder in Wissenschaft noch in Ausübung der Musik, sich mit den Italienern messen konnte: es waren die Tage der Galilei und Palestrina, der Corelli, Leo, Marcello, Scarlatti und Vinci. Auch in späterer Zeit gab es noch einzelne Männer dort, welche als Heroen der Kunst ewig werden geehrt werden: Tartini, Durante, Galuppi, Pergolesi, Porpora sind Nahmen, deren Glanz nie verbleichen wird. Allein, schon zur Zeit als Piccini, Paisiello, Sacchini ihr Vaterland durch wohlverdiente Lorbern verherrlichten, fingen Martini, Metastasio, Algarotti an, über den Verfall der dramatischen Musik in ihrem Vaterlande zu klagen, und Perotti's preisgekrönte Abhandlung über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Italien ist der Vergleichung des Herrn Jones wahrlich nicht eben günstig. Werfen wir einen Blick auf die Vocal-Musik, so finden wir sie in diesem Augenblicke wohl in keinem

andern Lande von ihrer ursprünglichen Natur, Wesenheit, und Bestimmung weiter entfernt, als in der Heimath der schönen Stimmen, und der leicht beweglichen Kehlen, dieser Gaben eines milden Himmelsstriches, welche jetzt beynahe die einzigen sind, worin die Italiener, wie unser englischer Schriftsteller mit Recht behauptet, alle übrigen Nationen übertreffen. Der angenehme Fluß der nicht selten trivialen Melodien hat mit dem Texte fast gar keine Gemeinschaft mehr; ein Schwall von nichts sagenden Noten macht die dadurch unverständlichen Worte vollends entbehrlich; in der Begleitung vertritt ein betäubendes Getöse die Stelle der harmonischen Kraft, und gefällige äußere Formen des Ganzen sollen dessen Mangel an innerem Gehalt bedecken. Stellt man dagegen die Werke der Franzosen seit der ewig denkwürdigen Epoche Gluck's; die Erzeugnisse der classischen deutschen Meister, worin, wenn auch nicht so süße, doch meistens edlere Melodien mit all den unvergänglichen Reitzen prangen, welche gründliche Kenntnisse, richtige Beurtheilung, und tiefes Gefühl ihnen verleihen; so wird es nicht schwer fallen, die Unzulässigkeit der in der besprochenen Stelle enthaltenen Vergleichung zu erkennen, wenn man auch der Instrumental-Musik gar nicht erwähnen will, in welcher andere Nationen den Italienern schon längst zuvor gekommen sind, und von der die Deutschen (wenn auch nur die vorzüglichsten Werke in Anschlag gebracht werden), seit den letzten fünfzig Jahren einen Reichthum besitzen, der Alles übertrifft, was die Italiener in diesem Fache der Tonkunst seit ihrer Erfindung geleistet haben.

6.

Das musikalische Instrument, welches in der heil. Schrift „Pauken" genannt wird, hatte keine Ähnlichkeit mit unseren heutigen Kesselpauken, sondern war die Hand-Trommel (tambour de basque), welche, wie man sich aus antiken Basreliefs und Vasen-Gemählden überzeugen kann, zu den ältesten, und bey den Hebräern, Griechen und Römern am häufigsten gebrauchten Instrumenten gehört.

7.

Der eigene Klang, den jeder Tisch oder Sessel hat, kann allerdings nicht, gleich musikalischen Tönen, bestimmt wer-

den, auch kann die Verschiedenheit der Größe oder Schwere des Körpers, mit welchem man aus einem andern, klingenden Körper den Schall zieht (im vorliegenden Beyspiele: der Hammer) keinen Einfluß auf die Verschiedenheit des Schalles ausüben, welcher aus letzterem (hier: der Ambos) gezogen wird; wohl aber wird dieser Schall nach dem Maße des Umfangs und der Dichte des klingenden Körpers höher oder tiefer seyn, und es ist daher nicht einzusehen, warum vier zugleich mit Hämmern geschlagene Amboße, wenn ihr Umfang verschieden war, nicht zufällig einen harmonischen Accord konnten gebildet haben. Daß Körper von Erz genau zu bestimmende musikalische Töne geben können, beweist so manche Glocke, und am überzeugendsten das, aus nach harmonischen Verhältnissen geformten Glöckchen zusammengesetzte musikalische Instrument, Carillon genannt, welches, nachdem es beynahe schon ganz in Vergessenheit gerathen war, Mozart in seiner Zauberflöte wieder angewendet hat. Man dürfte daher nur annehmen, daß in der Abschrift des griechischen Manuscripts, welches die angeführte Anekdote vom Pythagoras enthält, aus einem Versehen „Hammer" für „Ambos" gesetzt wurde; und daß der Philosoph folglich die Schwere dieser, nicht jener, untersuchte, um seine weiteren Versuche über das Verhältniß der Töne zu unternehmen; so fiele das Ungereimte ganz hinweg, welches unser Geschichtschreiber in diesem Theile der alten Traditionen finden will.

8.

Die Syrinx ist ein aus fünf kleinen, neben einanderstehenden Pfeifen von verschiedener Länge zusammengesetztes Instrument, welches ungebraucht geblieben von der Zeit der alten Griechen und Römer bis auf die Tage des . . . Papageno.

9.

Obschon der Gesang dem Menschen angeboren zu seyn scheint; hat ihm doch die Dichtkunst erst das eigentliche Daseyn gegeben. Diese beyden Schwesterkünste konnten bey ihrer Geburt, und noch lange nachher, nicht ohne einander bestehen. Die erstere fühlte sich zu erhaben, um sich der gewöhnli-

chen Sprache zu bedienen, und suchte eine ihr ähnlichere, gleichsam überirdische, die sie in letzterer fand; diese hatte zu einer Zeit, wo die Kunst, die menschliche Stimme durch Instrumente nachzuahmen, noch nicht erfunden war, kein anderes Mittel ihrer Existenz, als die Poesie, sie hätte denn die gewöhnliche Rede bekleiden, oder — was man in unsern Tagen als das Höchste zu betrachten anfängt — sich in unartikulirten Tönen bewegen müssen. Diese wechselseitige Unentbehrlichkeit der beyden Künste schuf die edelste, mächtigste Gattung der Tonkunst: die Vocal-Musik. Ich nenne sie die edelste Gattung, wegen des Adels ihrer Abkunft, die sie vom Pindar, vom Homer, von der Sappho, vom Virgil und Horaz ableitet; wegen des Adels ihrer ursprünglichen Bestimmung, vereint mit der Dichtkunst, das Lob der Götter die unsterblichen Thaten der Heroen zu verkünden, und wenn auch nicht reißende Thiere, doch wilde Menschen zahm zu machen, und den ersten Grundstein zum gesellschaftlichen Zustande derselben zu legen. Ich nenne sie die mächtigste Gattung, wegen der unumschränkten Gewalt, die sie, mehr als alle übrigen schönen Künste es vermögen, über die Leidenschaften und Gefühle der Menschen ausübt. Doch, diesen Adel, diese Macht bewahrt sie nur durch die genaueste Verbindung der zwey köstlichen Principe, aus welchen sie zusammengesetzt ist. „Der Ausdruck der Musik," sagt ein geistvoller französischer Schriftsteller unserer Tage, Herr Castil-Blaze in seinem vortrefflichen Werke: De l'Opéra en France, „der Ausdruck der Musik wird erst vollkommen, wenn die Dichtkunst ihr zu Hülfe kömmt, und die Einbildungskraft, welche im Strom der Töne sich zu verirren im Begriffe steht, auf einer bestimmten Idee festhält: dann strebt Alles einem Hauptzwecke zu, nähmlich dem, zu gefallen und zu rühren." Aber auch die Vortheile, welche aus dieser schönen Vereinigung für die Dichtkunst entstehen, zeigt Herr Castil-Blaze in derselben Stelle. „Die Musik," fährt er fort, „verleiht dem Verse eine süße Harmonie, ein bezauberndes Colorit, sie schärft die Pfeile, womit der Dichter auf die Herzen zielt, und diese beyden Künste vermählen sich, um eine Göttersprache zu bilden."

In der That, auf einen so hohen Grad der Ausbildung und Vollkommenheit die Instrumental-Musik in unserer Zeit, besonders in Deutschland, auch gebracht worden, und so herrliche Effecte sich mit derselben erreichen lassen; wird ein einfacher Gesang, vom Dichter mit zartem Sinn und schöner Empfindung ausgestattet, vom Tonsetzer mit treuem Anschmiegen an Inhalt und Rhytmus, mit Vermeidung alles dem Gedichte fremden Schmucks, in Musik gesetzt, und von dem Sänger mit Klarheit und innigem Ausdrucke vorgetragen, auf gefühlvolle Zuhörer immer eine weit größere Wirkung machen, als das prächtigste Instrumental-Tonstück. Ist es daher nicht eine eben so unbegreifliche als beklagenswerthe Verirrung, wenn die menschliche Stimme, der allein es gegönnt ist, die vereinte Macht der Worte und Töne anzuwenden, sich dergestalt herabwürdigt, daß sie ihren größten Triumph darin zu finden wähnt, die sie nachahmenden Instrumente nachzuahmen?

10.

Die hier angeführten Beyspiele von der außerordentlichen Gewalt, welche Flötenspieler und Trompeten-Bläser im Wettstreite bey den olympischen Spielen angewandt haben, kann höchstens als Beweis der damahligen Unvollkommenheit dieser Instrumente, welchen vielleicht nur durch die äußerste Anstrengung der Brust Töne zu entlocken waren, oder der Schwierigkeit gelten, sich in dem ungeheueren Raume, worin die Wettspiele gehalten wurden, hinlänglich hören zu machen, nicht aber als ein Beytrag zur Charakteristik der Tonkunst jener Zeiten angesehen werden, deren edelster Theil im Gesange bestand; und Herr Jones scheint sich eines Widerspruchs schuldig zu machen, wenn er auf einer Seite, aus rücksichtswürdigen Gründen, die Vermuthung aufstellt, daß die Musik der alten Griechen weit vollkommener gewesen sey, als Viele nun zugeben wollen, und auf der andern dieß nähmliche Volk so argen Ungeschmacks fähig glaubt, daß es kreischendes Getöse für das Höchste der Kunst, und des Preises werth halten konnte.

11.

Manche behaupten, daß Hero von Alexandria der

Erfinder der hydraulischen Orgel gewesen; andere versichern, daß Ctesibus, um das Jahr der Welt 3782, ein Instrument erfunden habe, das mittels durch Wasser zusammengedrückter Luft musikalische Töne hervorbrachte, und daß dasselbe, welches ganz mit der hydraulischen Orgel übereinkömmt, durch Archimedes und Vitruvius verbessert worden sey, welch letzterer in seinem Werke de architectura, Lib. X. Cap. XI. XII. eine sehr sonderbare Beschreibung davon geliefert habe. Diese jedem heutigen Leser unverständliche Beschreibung hat Kircher zu erklären versucht, und Isaac Voßius gab eine andere Schilderung dieses Instruments, die nicht weniger dunkel ist, als jene des Vitruvius und Kircher. Weder die eine noch die andere dieser Beschreibungen dürfte eine unparteyische Untersuchung aushalten, und keine verdient, in ein Werk aufgenommen zu werden, daß bestimmt ist, einem besonnenen Forscher nach Wahrheit genügende Aufschlüsse zu geben.

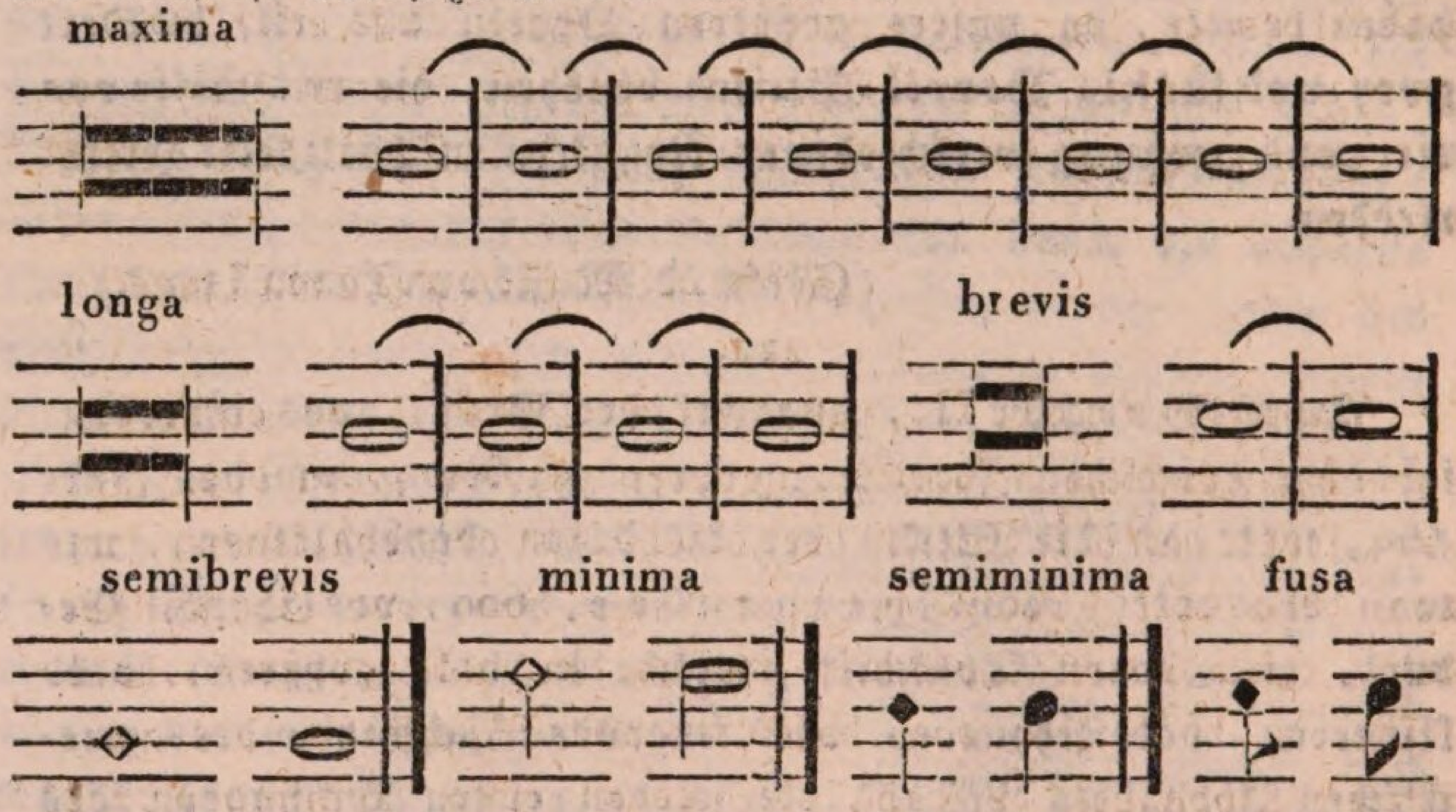
Kircher sagt: Ich kann nicht begreifen, welche Harmonie eine Verbindung vom 4, 5, 6 oder 8 Pfeifen bewirkt haben konnte, da unsere größeren Orgeln aus eilf hundert zwey und fünfzig Doppel-Pfeifen bestehen, die mit Hülfe von vier und zwanzig verschiedenen Registern in Thätigkeit gesetzt werden.

(Gesch. d. Musik von Hawkins.)

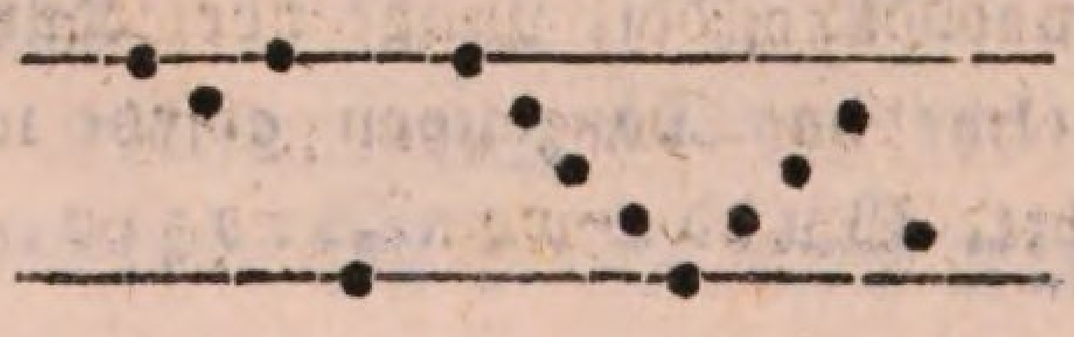
12.

Papst Gregor I., genannt der Große, aus einer ansehnlichen römischen Familie, geboren zu Rom, um das Jahr 550, setzte an die Stelle der bis dahin beybehaltenen, wie man behauptet, von Therpander, 650, vor Christi Geburt, erfundenen Tonschrift, welche in bald größeren, bald kleineren, bald stehenden, bald liegenden Buchstaben des griechischen Alphabets bestand, die sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets, welche dann in kleinerer Form wiederhohlt wurden, um für alle fünfzehn Töne auszureichen, welche das Tonsystem damahls umfaßte. Die längere oder kürzere Dauer der Töne ward durch die Länge oder Kürze der Sylben bestimmt, über welche das Tonzeichen gesetzt war. Im eilften Jahrhunderte führte Guido von Arezzo, ein Benedicti-

ner-Mönch, statt der lateinischen Buchstaben, Puncte ein, die er auf acht über einander gezogene parallele Linien dergestalt setzte, daß sie durch ihren höhern oder tiefern Stand die höheren oder tieferen Töne bezeichneten. Aus dieser Art von Notenschrift ist nach Erfindung des mehrstimmigen Tonsatzes die Benennung Contrapunct entstanden, weil man nähmlich zu jedem Punct der einen Stimme einen in den anderen, folglich „Punct gegen Punct" setzte. Franco, aus Cöln, gab, gegen das Ende des eilften Jahrhunderts, diesen Puncten verschiedene Formen, um die verschiedene Dauer der Töne andeuten zu können. Um das dreyzehnte Jahrhundert wurde das Notensystem von acht Linien auf vier zurück geführt, welche Zahl seit jener Zeit für die Bezeichnung des gregorianischen Gesangs hinreichend befunden wurde. Endlich hat man im fünfzehnten Jahrhunderte (also nicht im dreyzehnten, wie Herr Jones angibt) die vier Linien auf fünf vermehrt, und nachstehende Tonzeichen, zur Andeutung der Dauer der Töne eingeführt, welche auf die beygefügte Weise in unsere dermalige Notenschrift übersetzt werden könnten:



Galilei erwähnt eines Notensystems von sieben und eines von zehn Linien. Kircher führt eines von zwey Linien an, worin die Puncte folgender Maßen gesetzt waren:



(Hawkins)

Hätten wir nicht die durch= über= und unter dem Kopfe gestrichenen Noten, oder könnten wir uns nicht in gewissen Fällen durch die Überschrift: octava alta, oder: octava bassa, behelfen; so würden wir, nach der gegenwärtigen Ausdehnung des Pianoforte auf sechs und eine halbe Octave, ein Notensystem von zwölf Linien bedürfen.

13.

Die Harfe ist eben so ehrwürdig durch ihr hohes Alter, als durch den Gebrauch, der ehemahls von ihr gemacht wurde.

Herr Bruce gibt in einem, in Dr. Burney's Geschichte der Musik abgedruckten Briefe eine genaue Beschreibung der theban'schen Harfe, eines Instruments von dreyzehn Saiten und von höchst eleganter Form, dessen Abbildung er auf den Ruinen eines Grabmahls bey Theben fand, welches man für jenes hält, das dem Vater des Sesostris errichtet wurde. König David sang seine seelenerhebenden Psalmen zum Schall einer kleinen, tragbaren Harfe. Aus der grauen Zeit der Druidenherrschaft stammt die wälsche Harfe ab, welche von den Barden zur Begleitung ihrer Opfer und Schlachtgesänge verwendet ward. Alfred der Große, König der Angelsachsen, ging, als blinder Harfner verkleidet, das feindliche Lager der Dänen auszuspähen; und zu den Zeiten der Ritterschaft wurde sie als das edelste Instrument betrachtet, das selbst die tapfersten Helden zu spielen nicht verschmähten.

Die alten wälschen Harfen hatten theils neun, theils eilf Saiten; die neueste, genannt die dreyfache, weil für jeden einzelnen Ton drey gleichgestimmte Saiten aufgezogen sind, zählt fünf Octaven.

Die heutige Französische hat für jeden Ton nur eine Saite und scheint auf dem Gipfel der Vollkommenheit zu stehen, seit man sie, zur leichtern Hervorbringung der halben Töne, mit Pedalen versehen hat.

14.

Welches Ansehen Joseph Haydn in England genoß, ist dadurch bewiesen, daß er fast aller dieser Formalitäten zur Erlangung der Doctorswürde überhoben, und daß ihm diese, ohne daß er sie angesucht hätte, verliehen worden ist.

15.

Unter den großen deutschen Tonkünstlern des sechzehnten Jahrhunderts, die wohl eine ihrer würdigere Erwähnung, als die bloße Nahmensanführung verdient hätten, und von deren Vortrefflichkeit ich hier ausführlicher sprechen würde, wenn wir nicht aus der Feder eines der größten jetzt lebenden Meister der Tonkunst eine Geschichte der Musik in Österreich erwarten dürften, wohin gerade die vorzüglichsten der hier genannten Tonsetzer gehören, ist der Nahme eines besonders wichtigen Mannes hinweg geblieben, des Philipp de Monte, Capellmeisters der Kaiser Maximilian II. und Rudolph II., geboren zu Bergen (woher er wahrscheinlich seinen Nahmen führt) im Jahre 1521. Er war einer der größten Contrapunctisten seiner Zeit, schrieb cantiones sacras zu fünf, sechs und sieben Stimmen, mehrere Madrigale, und eine Messe zu sechs Stimmen, die ich, nebst anderen seiner Compositionen, in der Bibliothek des Chorherrnstifts zu Klosterneuburg, in einer gedruckten Auflage, selbst gesehen habe. Er starb um das Jahr 1579.

16.

Johann Caspar von Kerl gehört nicht hieher. In Ober-Sachsen 1625 geboren, begab er sich früh nach Wien, wurde vom Kaiser Ferdinand III. zur ferneren Kunstausbildung nach Rom geschickt, späterhin vom Kaiser Leopold I. in den Adelstand erhoben, und von dem Churfürsten von Baiern zum Capellmeister ernannt. Von den Cabalen der italienischen Sänger aus München verscheucht, starb er im Jahre 1690 zu Wien als Organist an der Stephanskirche.

17.

Wie sehr wäre es zu wünschen, daß auch auf den deutschen Universitäten Lehrkanzeln der Tonkunst errichtet würden! Die Vortheile, welche für die Kunst selbst, und für den öffentlichen Geschmack in derselben, daraus hervor gehen würden, sind eben so unzweifelhaft als unberechenbar. Betrachtet man, in wie vielen, und in wie verschiedenen Händen das Lehramt der Musik sich gegenwärtig befindet, wie manche, die sich dasselbe anmaßen, ihm ganz und gar nicht gewachsen sind, nach wie mancherley, mitunter sehr verwerflichen Ansichten da-

bey vorgegangen wird, und wie unmöglich es daher ist, daß sich ein gleiches, auf würdige und unbestreitbare Grundsätze gebautes System bilde; so hat man, nur schon in dieser Beziehung, Ursache genug, den Mangel eines solchen Instituts zu beklagen. Dasselbe würde jedoch nicht nur nach einem aus den Schriften und Werken der angesehensten Classiker aller Völker und Zeiten geschöpften, von den ersten jetzt lebenden Meistern und Gelehrten geprüften und gebilligten Lehrbuche verfahren, durch die dort gebildeten Zöglinge die gründlichsten Kenntnisse, den besten Geist, den reinsten Geschmack verbreiten, und so die musikalische Composition allmählich wieder zu der Würde erheben, von welcher sie in letzterer Zeit so vieles verloren hat; es würde auch Lehrbücher für die verschiedenen Zweige der ausübenden Tonkunst, für den Gesang, und die Instrumente, verfassen und bekannt machen, welche auch in der Privat-Unterweisung als unabweichliche Norm zu dienen hätten; und kein Meister dürfte Privat-Unterricht ertheilen, welcher sich nicht einer vorläufigen Prüfung durch den öffentlichen Professor der Musik unterzogen und von demselben ein Zeugniß seiner Fähigkeit erhalten hätte. Wie würde sich dann auch der Geschmack des Publicums veredeln, wenn aller Unterricht von einem Geiste, von gleich gediegenen Grundsätzen ausginge, und wenn es folglich mit der Zeit bloß solche Werke und Kunstleistungen zu hören bekäme, welche von Seite der Theorie und Ästhetik tadellos wären! —

Man hat Academien der schönen Künste, von welchen die schönste derselben ausgeschlossen ist. Professoren bestehen für jene, und keine für die Musik, welche doch, nach allgemeiner Anerkennung, eine weit größere Macht über das menschliche Gemüth ausübt, und einen weit größern Einfluß auf die Bildung einer Nation hat, als alle übrigen!

Vielleicht wird man einwenden, daß die Lehrkanzel der Tonkunst zu Oxford seit ihrer Errichtung weder so viele, noch so große Tonsetzer hervorgebracht, als Deutschland, dem eine solche Anstalt fehlt, in dem nähmlichen Zeitraume aufzuweisen hat; allein, um die Ursachen hievon anzugeben, wäre eine tiefere Untersuchung der übrigen Umstände, der musikalischen Anlagen beyder Nationen und ihres Sinnes für

Musik überhaupt erforderlich, wozu hier weder Ort noch Raum ist. Genug, daß der Nutzen, welchen ein solches Institut, bey übrigens günstigen Verhältnissen, bewirken kann, und der oben nur mit einigen Worten angedeutet wurde, zu offenbar ist, als daß gegründete Zweifel dagegen aufgestellt werden könnten.

18.

Allerdings besaß Deutschland im siebenzehnten Jahrhunderte ausgezeichnete Tonsetzer, ja, einer der größten Sterne, die jemahls am deutschen musikalischen Horizont glänzten, Joh. Sebastian Bach, dessen späterhin ausführlicher gedacht werden soll, ging zu jener Zeit auf.

Außer diesem hochberühmten Manne, der für Alle, welchen es Ernst mit dem Bestreben ist, auf der Bahn wahrer Kunst zum Ziele zu gelangen, stets der nützlichste Wegweiser seyn wird, müssen hier noch Reinhard Kaiser, königl. dänischer Capellmeister, der beliebteste Opern-Componist seiner Zeit, deren er 116 schrieb, und der Erste, welcher auch die gramatikalischen und oratorischen Einschnitte des Textes beachtete; Joh. Jac. Froberger, ein vorzüglicher Organist, von welchem noch mehrere ausgezeichnete Clavier-Compositionen vorhanden sind. Der kaiserl. Capellmeister Joh. Jos. Fux, bekannt durch sein Lehrbuch: Gradus ad Parnassum, das in der Folge auf Kosten Kaisers Carl VI. aufgelegt wurde; der Jesuit Athanasius Kircher, Verfasser des geschätzten Werkes: Musurgia, vel ars magna Consoni et Dissoni, dann die gründlichen Tonsetzer Georg Muffat, und Georg Christian Wagenseil, angeführt werden, deren ersterer Organist, der andere Clavierlehrer am österreichischen Hofe gewesen.

Von dem Stolze jenes Jahrhunderts, von Händel, welchen, obschon in Deutschland geboren, die Engländer mit wohl erworbenem Rechte den Ihrigen nennen, wird in der Folge umständlicher die Rede seyn.

Italien besaß damahls an ausgezeichneten Tonkünstlern: Gregor Allegri, berühmt durch sein noch jetzt bewundertes Miserere; Anton Caldara, einen trefflichen Componisten für die Kirche, Vice-Capellmeister Kaisers Leopold I.; Anton Lotti, das Haupt der venetianischen Schule, der mit

der Strenge der ältern Schule den Reitz der neuern zu verbinden suchte; Benedetto Marcello, aus einer der ersten adeligen Familien zu Venedig, obschon bloß Kunstfreund, an Kenntniß und Talent doch vielen Meistern überlegen, rühmlich bekannt durch die Composition von fünfzig Psalmen, und gleichsam der erste seiner Zeit, welcher die Musik in Hinsicht auf Rhytmus, Ausdruck und Modulation dem Texte anpaßte; endlich Jos. Tartini, der jedoch, obschon 1692 zu Pirano geboren, mit seinem Wirken eigentlich dem achtzehnten Jahrhunderte angehört, und nicht nur ein bewunderter Violinspieler war, sondern auch tief in die Theorie seiner Kunst eindrang, und darüber mehrere bedeutende Werke schrieb, unter welchen jenes, das den Titel führt: Trattato di Musica secondo la vera scienza dell' Armonia, am meisten geschätzt wurde.

19.

Es wäre unbillig, hier Lulli's Nachfolger, Joh. Phil. Rameau, zu übergehen, geboren zu Dijon 1683, der jenem an theoretischen Kenntnissen weit überlegen war, wie sein Traité de l'harmonie (1722), Nouveau systême de Musique théorique (1726) und, mehr noch als diese, seine Démonstration du principe de l'harmonie (1750) bewiesen. Man hat zwey und zwanzig Opern von seiner Composition; daß er aber die Gränzen der Tonkunst und des musikalischen Ausdrucks entweder nicht hinreichend gekannt, oder nicht beachtet habe, scheint aus seiner einst, mit Unrecht, so sehr gefeyerten Äußerung zu folgen: „Qu'on me donne la Gazette d'Hollande, et je la mettrai en Musique."

20.

Auch Herr Jones findet nur das ganz in Musik gesetzte Drama des Nahmens Oper würdig, und tritt dadurch einer Meinung bey, welche ich früher an einem andern Orte (Janus, 1818, zwölftes Stück, Seite 61 u. f.) geäußert habe. Schon weiter oben nennt unser Autor die Erfindung des Recitativs ein „für die Fortschritte der Kunst wichtiges Ereigniß;" und später sagt er, daß das Recitativ „die Oper und das Oratorium von jeder andern Art theatralischer Vorstellung unterscheiden sollte," ja daß die gesungenen

Schauspiele, welche eher, als das Recitativ erfunden war, gegeben wurden, „nicht mehr dramatisch waren, als eine Messe, eine Mottete oder ein Madrigale, hätte man diese auf der Bühne singen wollen."

Nun liegt zwar der Charakter der dramatischen Musik nicht im Recitativ allein, sondern er muß sich eben so in jedem Gesangstücke aussprechen; immer doch ist das Recitativ unentbehrlich, soll die dramatische Musik einen fortgesetzten Eindruck machen.

Da der oben erwähnte Aufsatz nur wenigen Lesern des gegenwärtigen Werkchens bekannt seyn dürfte, sey es erlaubt, eine Stelle desselben hier einzurücken, die das so eben Gesagte vielleicht deutlicher machen kann.

„Der Dialog" (der Oper) „ist für das Recitativ, diese „Grundlage des musikalischen Trauerspiels, bestimmt, denn „hier, wo es auf ein poetisches Ganzes, auf ununterbrochene „Gesammtwirkung ankömmt, ist der Wechsel der Rede und „des Gesanges ganz und gar unzuläßig. Einer der größten „Ästhetiker behauptet, daß nur allein die Gewohnheit, diese „mächtige Fee, die oft Unbegreifliches wirkt, uns diesen grel„len, das Gehör beleidigenden, alle Einheit, allen Totalein„druck der Vorstellung zerstörenden Wechsel in einem und dem„selben Schauspiele erträglich machen könne: und gewiß, „wenn man bedenkt, daß ein Schauspiel, worin die Personen „sich bald dieser und bald einer andern Sprache bedienten, „uns niemahls in den Zauberkreis der poetischen Darstellung „versetzen, folglich nie eine fortgesetzte Theilnahme abgewin„nen, ja uns ganz und gar unausstehlich seyn würde; der Ge„sang (die Sprache des Singspiels und der Oper) von der „Rede aber noch weit verschiedener ist, als jede Sprache von „der andern; so wird man jene Behauptung sicher unter die „gegründetsten zählen müssen."

Woher kömmt es aber, wird man fragen, daß das Recitativ, wenn es so wichtig und nothwendig ist, in Italien gar nicht angehört wird, und in Deutschland lange Weile macht?

Auf diese Frage ist die Antwort nicht schwer zu finden.

Daß in Italien das Recitativ nicht immer so unbeachtet gewesen, wie jetzt, beweisen fürs Erste die Werke ihrer vor-

züglichsten dramatischen Dichter, des Apostolo Zeno, und noch mehr des Metastasio. Ungefähr neun Zehntheile einer jeden ihrer Opern bestehen aus Recitativen, in welche überdieß ein weit größerer Reichthum an oratorischen und poetischen Schönheiten gelegt ist, als in die Gesangstücke. Gewiß würden jene Dichter nicht so viele Mühe auf diesen Theil ihrer Werke gewendet haben, wenn sie versichert gewesen wären, daß er bey der Vorstellung verloren geht. Fürs zweyte findet man in mehreren älteren Schriftstellern Nachrichten, mit welcher Sorgfalt die damahligen Tonsetzer die Recitative behandelt haben, und welche erstaunliche Wirkung oft sogar ein einfaches, unbegleitetes Recitativ auf die Zuhörer gemacht hat. Wenn man gegenwärtig in Italien die Recitative nicht anhört, und als Ruhepuncte der Aufmerksamkeit betrachtet, welche ausschließend den, von dem dramatischen ganz auf den Concert-Styl übergegangenen Gesangstücken zugewendet wird; so muß man gestehen, daß sie sowohl von Seite der Poesie als der Musik gewöhnlich kein besseres Schicksal verdienen. Ob die Unaufmerksamkeit der Zuhörer oder die Nachlässigkeit der Dichter und Tonsetzer den ersten Anstoß zu dieser dermahligen Lage der Dinge gegeben, könnte nur der entscheiden, welcher den Verfall des Recitativs von seinem Anfange her genau beobachtet hätte.

In Deutschland haben wir dreyerley Opern: verdeutschte Italienische, verdeutschte Französische, und original Deutsche, deren Zahl leider die geringste ist. Daß das Recitativ in den ersten nicht anspricht, beruht auf denselben Ursachen, welche so eben von den heutigen original italienischen Opern angegeben wurden. Die zweyten haben zwar ungleich mehr sowohl dichterische als musikalische Verdienste; allein ihr Text wird meistens mit zu wenig Sorgfalt für die Diction, und mit noch weniger Rücksicht auf die schon bestehende Musik übersetzt, als daß das Recitativ, wenn es auch gut vorgetragen würde, den Effect des Originals erreichen könnte. In den wenigen deutschen, durchaus in gebundener Sprache gedichteten Opern endlich sind zwar die Recitative vom Dichter und Tonsetzer sorgfältig behandelt; doch steht der Wirkung derselben hier, wie in den verdeutschten Französischen, der man-

gelhafte Vortrag entgegen. Es ist nicht zu läugnen, daß die wenigsten deutschen Sänger das Recitativ gehörig vorzutragen verstehen. In dem Fehler einer meistens undeutlichen, oder doch nicht hinreichend deutlichen Aussprache, und in der Ungereimtheit, das Recitativ, welches die einfache, nur in eine höhere, ideale Sprache übersetzte Rede vorstellen soll, zu verzieren, liegt der erste Grund der langen Weile, welche es den Zuhörern verursacht, denn durch das Eine wie durch das Andere wird der Text desselben, und damit die ganze Handlung unverständlich, deren Fäden größten Theils im Recitative verschlungen, fortgesponnen, und entwickelt werden. Da man aber an etwas, das Einem nicht klar wird, auch nicht Theil nehmen kann; verlischt somit die Theilnahme an der Handlung, und die lange Weile tritt an ihre Stelle. Diese wird aber ferners nicht wenig auch dadurch befördert, daß Sänger, welche mit der Declamation nicht vertraut sind, dieselbe in einem Dehnen und Ziehen der Worte suchen, welches jede Geduld erschöpft. Zwar sind mit Musik bekleidete Worte, wenn auch deutlich articulirt, schwerer zu verstehen als gesprochene, und darum soll sich das Recitativ etwas langsamer bewegen als die gewöhnliche Rede; doch muß sie dieser immer so nahe kommen als möglich; jenes übermäßige Dehnen aber gleicht mehr einem Heulen als einem Sprechen, und hält überdieß die Handlung zu sehr auf, als daß der Zuseher nicht ermüden sollte.

Ein schön gedichtetes, gut in Musik gesetztes, mit Verstand und Gefühl vorgetragenes Recitativ hingegen wird nicht nur nicht lange Weile machen, sondern das größte Interesse bey allen denen erregen, welche Sinn für Wahrheit und Leben des poetischen und musikalischen Ausdrucks besitzen.

21.

Das Bestreben, die Augen zu blenden und die Ohren zu betäuben, wenn auch nicht mehr durch mythologischen Prunk und Lärmen, ist auf unsern Opernbühnen noch heut zu Tage eben so im Schwunge wie damahls. Äußerer Glanz, Gold und Seide sollen uns für den Abgang an innerem Gehalt des Gedichts; Colloraturen und Rouladen für den Mangel des edlen rührenden Gesangs entschädigen, und Trompeten und Posau-

nen, kleine und große Trommeln sollen unserem Ohr die Trivialität, den Widersinn, ja nicht selten, nebst diesen ästhetischen, auch noch die grammatischen Fehler der Composition verbergen. Inzwischen, da glänzende Dinge Jedermann in die Augen fallen, und die drastischen Effecte der Blech-Instrumente und Trommelfelle auch in die ungebildetsten Ohren dringen; wird man immer Recht haben, mit solchen Mitteln fortzufahren, so lange man das Publicum zum Vortheil der Opernbühne, nicht aber diese zum Vortheil des Publicums vorhanden glaubt.

22.

Nicht nur „Kraft, Annehmlichkeit, Umfang und Beweglichkeit der Stimme" waren Farinelli's Vorzüge; auch edler Geschmack und tiefes Gefühl zierten diesen berühmten Sänger. „O, welch eine herrliche Ariette haben Sie mir gesendet!" schrieb ihm einst Metastasio, „hätten Sie mir auch nicht den Nahmen des Autors (nähmlich seinen eigenen) verrathen, so würde ich ihn an jenem Tragen der Stimme (portamento di voce) erkannt haben, das bey unseren neuen Kunstverderbern nicht mehr Mode ist."

23.

Unbegreiflich, daß hier beynahe Alles beschlossen ist, was ein englischer Schriftsteller von einem Manne sagt, den England bey seinem Leben mit Ehren und Gold überhäufte, dem es nach seinem Tode den Begräbnißplatz mitten unter den Leichen seiner Könige anwies, und welchen es noch jetzt in seinen unsterblichen Werken ehrt, wie kein Tonsetzer in irgend einem andern Lande geehrt wird.

Da ich mir vorgesetzt habe, über jene vorzüglich wichtigen Zierden der neuern Tonkunst, von welchen Herr Jones entweder bloß die Nahmen, oder doch zu wenig aus ihrem Leben angeführt hat, gedrängte biographische Notizen mitzutheilen; dürfte folgender Auszug aus der weitläufigen Geschichte der Tonkunst des Herrn Hawkins, den musikalischen Heros Händel betreffend, schicklich an der Spitze dieser kurzen Mittheilungen stehen.

Georg Friedrich Händel, geboren zu Halle in Sachsen am 24. Hornung 1684, kam im Jahre 1698 nach

Berlin, und bald darauf nach Hamburg, wo er beym Nachhausegehen aus der Oper, worin er den Platz am Flügel gehabt, von dem Degenstoße eines Kunst-Nebenbuhlers durchbohrt worden wäre, hätte er nicht glücklicher Weise die Partitur der eben aufgeführtrn Oper mit sich nach Hause genommen, und unter dem Oberkleide auf der Brust getragen. Zu Hamburg gab er, im vierzehnten Jahre seines Alters, seine erste Oper: Almeria, welche dreyßig Abende nach einander aufgeführt wurde; auch schrieb er dort noch zwey andere Opern: Florinda und Nerone. Einer Einladung des toscanischen Hofes zufolge ging er, in seinem achtzehnten Jahre, nach Florenz, und componirte dort die Oper: Rodrigo. Nach einjährigem Aufenthalt in jener Stadt kam er nach Venedig, wo er die Oper: Agrippina schrieb, die sich in sieben und zwanzig Vorstellungen erhielt. Von Venedig begab er sich nach Rom, von da nach Neapel, wo er einige Zeit blieb, dann aber, nachdem er in Italien Alles gesehen und gehört zu haben glaubte, was ihm in Beziehung auf seine Kunst nützen konnte, nach Deutschland zurückkehrte, und nach Hannover kam. Nachdem er dort vom Churfürsten, durch die Verwendung des Freyhern von Kielmansegge, eines Hof-Cavaliers, eine Pension von 1500 Kronen mit der Erlaubniß erhalten, ein Jahr lang auf Reisen zu gehen, nahm er seinen Weg durch Düsseldorf nach Holland, schiffte sich dort nach England ein, und kam im Winter des Jahres 1710 zu London an. Dort componirte er die Oper: Rinaldo, welche einen unbeschreiblichen Erfolg hatte, und Herrn Walsh, der sie in Druck legte, 1500 Pfund Sterling eintrug. Nachdem er wieder nach Hannover zurückgekehrt, und zwey Jahre dort geblieben war, besuchte er gegen das Ende des Jahrs 1712 England abermahls, schrieb dort seine, unter dem Nahmen „Wasser-Musik" bekannten Tonstücke zu einer Lust-Schifffahrt des Königs, und erhielt von diesem eine Pension jährlicher 200 Pfund außer einer andern vom nähmlichen Betrage, welche ihm die Königinn Anna versichert hatte. Während der drey Jahre die er in dem Hause des Grafen von Burlington zubrachte, componirte er die Opern: Amadis, Theseus und il pastor Fido. Von dem Herzoge von Chandos

eingeladen, die Leitung seiner Capelle zu übernehmen, schrieb er für dieselbe im Jahre 1718 eine Sammlung von Anthems, (Stellen aus Psalmen für drey und vierstimmige Chöre) welche in der letzten Ausgabe seiner Werke in drey Bänden erschienen sind. Nachdem der vornehmste englische Adel sich in eine Akademie der Musik vereint, um Opern, von Händel's Composition, auf dem Haymarket-Theater aufführen zu lassen, reiste er nach Dresden, und warb Senesino und die Durastanti für die Londoner Oper an. Die erwähnte Akademie war kaum errichtet, als ein Streit zwischen den Freunden Händel's und jenen des italienischen Tonsetzers Bononcini entstand, der mit der Oper: Muzio Scevola, von welcher Händel, Bononcini und Attilio, jeder einen Act schrieben, geendet wurde. Das Publicum entschied für Händel, und er hatte in dessen Gunst von nun an keinen Nebenbuhler mehr. Im Jahre 1720 ward seine Oper: Radamistus, mit außerordentlichem Beyfalle gegeben. Nach neun Jahren löste die Akademie sich auf. Der Adel, mit Senesino im Bunde, stellte eine Oper im Lincoln's Inn-Fields-Theater auf; Händel setzte, in Gesellschaft mit Heidegger, die seinige im Haymarket fort. Da der Erfolg nicht günstig war, übersetzte er seine Oper mit Strada, Bertolli u. a. nach Lincoln's Inn-Fields, und der Adel nahm mit Senesino, Farinelli u. m. Besitz vom Haymarket; aber auch jener neue Platz wollte Händeln nicht zusagen, und er wählte das Theater in Covent-Garden. Die Musik einer englischen Oper: Alceste, Gedicht von Dr. Smollet, die er für dieß Theater componirte, welche aber nicht zur Aufführung kam, verwendete er nachher zur Cantate: Alexanders-Fest. Der unglückliche Erfolg, welchen diese seine Unternehmung durch mehrere Jahre hatte, wirkte endlich gleichwohl auf den Geist dieses sonst festen und standhaften Mannes dergestalt, daß, so großes Verdienst seine früheren, zwischen 1710 und 1728 verfaßten Opern: Radamistus, Otto, Tamerlan, Rodelinda, Alexander und Admetus hatten, die nach dieser Periode geschriebenen, als: Parthenope, Porus, Sosarme, Roland, Ätius, Ariadne, und die übrigen bis zum

Jahre 1736, jenen so wenig gleich kamen, daß man sie kaum für seine Arbeit halten konnte. Zehnjähriges Unglück hatte nicht nur sein Vermögen, sondern auch seine Gesundheit zerstört; er ging im Jahre 1736 nach Aachen, und kehrte nach sechs Wochen vollkommen hergestellt wieder zurück. Nun machte er einen Versuch in Covent-Garden, die Gunst des Publicums durch die Opern: Atalanta, Justin, Hermann, und Berenice wieder zu gewinnen; doch ohne Erfolg. Für die Composition der zwey späteren Opern: Faramond und Alexander Severus, ward er durch den Herzog von Dorset mit 1000 Pfund gegen allen Schaden gesichert. Noch führte er in dem Zeitraume von 1737 bis 1740 drey Opern: Xerxes, Hymen, und Deidamia auf, wornach er seinem Streben eine andere Richtung gab. Wohl bewandert in der heil. Schrift, fühlte er, daß die erhabenen Gefühle, wovon sie überströmt, herrliche Gelegenheit biethen müßten, sein Talent auf das günstigste zu entfalten. Er beschloß daher, Oratorien zu schreiben, und zwar um so mehr, als das Oratorium Athalia, im Jahre 1733 zu Oxford gegeben, großen Beyfall erhalten hatte. Dieses, und die Oratorien Deborah und Esther, die er als Einleitung zu seinem Vornehmen betrachtete, sollten ihm dazu dienen, den Geschmack der Hauptstadt an dieser Gattung von Composition zu erforschen, und die gute Aufnahme, welche sowohl diese, als Drydens bald nach seiner Zurückkunft in Musik gesetztes Alexanders-Fest erhielten, bestärkte ihn in seinem Entschlusse, künftig all sein Glück an dieses Fach der Vocalmusik zu knüpfen. Folgende Oratorien, das höchste, was die musikalische Welt in dieser Gattung besitzt, waren die Folge dieses glücklichen Entschlusses: Acis and Galatea und Esther (beyde im Jahre 1720 componirt), Athalia und Deborah, (beyde im Jahre 1733), Alexanders Feast und Ode on St. Cecilia's Day (1736), Israel in Egypt (1738), l'Allegro e il Pensieroso (1739), Saul (1740), The Messiah (1741), Samson (1742), beyde mit unerhörtem Beyfalle gekrönt, Belshazar und Susanna (1743), Hercules, (1744) The occasional Oratorio (1745), Joseph, welches Oratorium, gleich einer Oper, mit aller

Pracht theatralischer Decoration aufgeführt wurde, und Judas Macchabäus (1746), Alexander Belus und Joshua (1747), Salomon (1749), Theodora (1750), Jephta (vielleicht das vortrefflichste von allen, und höchst wahrscheinlich, wie Joseph, auf der Bühne dargestellt), The triumph of time and truth, und la resurrezzione, alle drey im Jahre 1751 geschrieben.

Von diesen Oratorien wurden in unserer Zeit Acis und Galatea, Alexanders Fest, die Ode an die heil. Cäcilia, und der Messias von Mozarts Genius mit allem Reitz neuerer Instrumentirung ausgestattet; Herkules ist vom Freyherrn van Swieten, Judas Macchabäus von Starzer instrumentirt worden; Israel in Ägypten, Deborah, Samson und Jephta aber habe ich aus dem Englischen zu Händel's Musik übersetzt, und in dieser die Instrumental-Begleitung vermehrt.

Zu Anfang des Jahrs 1751 spürte Händel eine auffallende Abnahme des Gesichts, die allmählich in gänzliche Blindheit überging. Wohl machte dieß Unglück, und das Sinken seiner Kräfte tiefen Eindruck auf sein Gemüth, doch ertrug er sein Schicksal mit der Ergebung eines Mannes, der sich stets einer tadellosen Moralität und eines tiefen Sinnes für Religion rühmen durfte. Er starb am 14. April 1759 und ward in der Westminster-Abtey begraben. Über seiner Grabstätte prangt ein Denkmahl, von Roubillac gezeichnet und ausgeführt, das ihn in Lebensgröße aufrecht stehend darstellt, mit einem Musikblatte in der Hand, worauf die Worte: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", mit der von ihm darüber gesetzten Melodie, aus dem Messias, zu lesen sind.

24.

Die Wuth, sowohl Vocal- als Instrumental-Compositionen im Vortrage zu verzieren, hat seit den Zeiten Jomelli's in einem solchen Grade zugenommen, daß Mozart viele Arien, ja selbst einige Duetten seiner Opern, und Haydn manches Adagio seiner Quartetten wieder zu erkennen Mühe haben würden. Erwägt man, welche, sowohl theoretische als ästhetische, Kenntnisse dazu gehören, um eine Verzierung im Charakter des Tonstücks, an schicklicher Stelle, im gehörigen

Maße, und mit der nöthigen Rücksicht auf die, der Melodie die verziert werden soll, zum Grunde liegenden Harmonie anzubringen; so schwebt man zwischen Mitleid und Unwillen, wenn Ausübende die auch nicht einer von jenen Combinationen fähig sind, sich anmaßen, classische Meister verbessern zu wollen; denn etwas Besseres an die Stelle dessen, was der Autor schrieb, setzen zu wollen, ist doch immer die Tendenz solcher Verzierungen.

25.

Pathos, Grazie und Geläufigkeit sind schöne, schätzenswerthe Eigenschaften eines Sängers, aber wie viel fehlt noch, daß damit die Erfordernisse eines Opern-Sängers abgeschlossen wären! — Wo blieben Sprachkunde, Declamation, Harmonielehre, Ästhetik, Schauspielkunst, Geschichte, Antike und so manche andere Vor- und Nebenkenntniß, welche zu erlangen noch weit mehr Zeit und Studium erfordert, als das „cantabile," das „grazioso" und die „bravura" der Italiener? — Wer sich näher zu unterrichten wünschet, welche Eigenschaften sich in einem Sänger vereinen müssen, um ihn des ehrenvollen, vielumfassenden Nahmens eines dramatischen Sängers würdig zu machen, der beliebe das treffliche didaktische Werk: Méthode de Chant du Conservatoire de Musique à Paris aufzuschlagen, worin dieser Gegenstand umständlicher abgehandelt ist.

26.

So herrlich, und bis dahin einzig, jene musikalische Feyer war, so weit wurde sie von der Aufführung des Oratoriums: Samson, im Jahre 1814 während des Congresses allhier in jeder Rücksicht übertroffen. Wenn in London das Orchester über 500 (nach Dr. Burney's genaueren Nachrichten 496) Sänger und Instrumentisten zählte, so war es hier aus 700 zusammengesetzt; wenn es dort aus Tonkünstlern bestand, die aus allen Gegenden des Königreichs zusammenströmten, ward es hier (eine im Verhältniß geringe Anzahl von Blase-Instrumenten und Contrabässen ausgenommen) bloß durch Musikliebhaber der Hauptstadt allein gebildet, und selbst durch einen solchen (durch mich nähmlich) geleitet; wodurch nicht gesagt seyn soll, daß die Ausführung eines gro-

ßen Musikwerks durch Dilettanten einer ähnlichen durch Künstler vorzuziehen sey, welche ohne Zweifel an Bestimmtheit und Vollendung jener überlegen vorausgesetzt werden muß; womit jedoch gezeigt seyn dürfte, wie außerordentlich verbreitet die ausübende Tonkunst in Wien sey, und — da die Ausführung von allen Zuhörern für gelungen erklärt wurde — wie sehr auch die innere Ausbildung der äußeren Ausdehnung nahe komme. Wenn ferners zu London die ausgezeichnetsten Professoren alle Ansprüche auf Vorzug im Orchester aufgaben; sah man hier Grafen neben Gewerbsmännern, Amtsvorsteher neben Unterbeamten, Doctoren neben Studenten, und in den Sopran- und Alto-Chören, Damen neben Bürgermädchen ihren Platz nehmen; ohne anderen Ehrgeitz als den, zum Gelingen des Ganzen beyzutragen. Wenn das hiesige Locale (die kaiserliche Winterreitbahn) sich an Ehrwürdigkeit nicht mit der Westmünster-Kirche messen konnte; so gehört es doch unter die am meisten bewunderten Gebäude Europa's, und der ungeheuere Saal, dessen rings herum frey stehende Säulen zwey über einander laufende Gallerien tragen, mit blauseidenen silberbefransten Draperien an den Geländern, mit einer Menge versilberter Hängeleuchter, Vasen, Candelabern und Arabesken von der elegantesten Form verziert, auf welchen über 5000 Wachskerzen eine Sonnenhelle verbreiteten, gewährte einen Anblick, der eben so voll Pracht als Geschmack war. Wenn endlich dort der König, die königliche Familie, und die Vornehmsten des Reichs den Glanz des Festes erhöhten, war hier ein Verein von erhabenen und merkwürdigen Personen zu sehen, wie die Welt ihn wohl nie noch gesehen hat; indem außer Ihren Majestäten von Österreich, der zahlreichen kaiserlichen Familie, und den ersten Würdeträgern des Hofes, Ihre Majestäten der Kaiser und die Kaiserinn von Rußland, die Könige von Preußen, Dänemark, Baiern, und Würtemberg, viele Großherzoge, Herzoge und Fürsten, die größten Feldherren unserer Zeit, die ersten Minister aller europäischen Höfe, und nebst diesen noch 4000 Zuhörer aus dem hiesigen Adel und Mittelstande zugegen waren. Wahrlich, solch ein musikalisches Fest hatte noch keine Hauptstadt gefeyert, und schwerlich wird Wien jemahls hierin eine Nebenbuhlerinn finden.

27.

Es dürfte ein wenig sonderbar scheinen, daß die Grenzen, welche Herr Jones in vorliegender Geschichte sich ausgesteckt hat, nicht gestatten wollen, der Tonsetzer näher zu erwähnen, während sie wohl erlauben, sich über das Verdienst der Sänger und Sängerinnen zu verbreiten. Wenn die Welt ungerecht genug ist, die ausübenden Tonkünstler mit Ehrenbezeigungen und Schätzen zu überhäufen, während so manche der ausgezeichnetsten Tondichter (wie Mozart, Piccini, Cimarosa u. a.) in Kummer lebten und in Armuth starben; soll doch der Geschichtschreiber diese Ungerechtigkeit nicht nachahmen, und die, welche das Erfundene mit Hülfe glücklicher Naturgaben und einer erworbenen mechanischen Fertigkeit zu Gehör bringen, nicht zum Nachtheile jener begünstigen, die durch Genie und Studium erfinden, und ohne welchen es keine ausübenden Tonkünstler gäbe.

Von den Italienern wird hier nur der Nahme Jomelli's angeführt, von den Deutschen Bach, Gluck und Haydn nur im Vorbeygehen genannt, und der Franzosen wird gar nicht gedacht.

Diese Lücke einiger Maßen auszufüllen, möge das nachfolgende Verzeichniß der vorzüglichsten nun schon verklärten Tonsetzer des achtzehnten Jahrhunderts dienen (von den noch lebenden wird später die Rede seyn), über welches ich mich jedoch für den Fall, daß darin einige achtungswerthe Nahmen vermißt werden sollten, gegen den etwaigen Vorwurf, als hätte ich sie der Erwähnung nicht werth gehalten, mit der Entschuldigung verwahren soll, daß sie meinen Nachforschungen entgangen seyen.

Italiener.

Bocherini, ein geschätzter Instrumental-Componist.

Francesco Conti, k. k. Vice-Capellmeister, rühmlich bekannt durch mehrere Opern, worunter il Don Quixotte, als eine der ersten und besten im komischen Fache, besonders merkwürdig ist.

Francesco Durante, Capellmeister am Conservatorium S. Onofrio zu Neapel, Lehrer des Pergolesi, Sac-

chini, Piccini und Guglielmi, Verfasser einer großen Menge von Motteten.

Domenico Cimarosa (wird in der vorliegenden Geschichte an einem andern Orte erwähnt).

Pietro Guglielmi, königl. Capellmeister zu Neapel, dessen Compositionen zwar beliebt, aber nicht von besonderm Gehalt waren. Debora e Sisera, und la bella pescatrice dürften unter seinen 56 Opern die besten seyn.

Giovanni Paisiello, kaiserl. russischer, späterhin königl. neapol. Capellmeister. Aus seinen 148 Opern wird Antigone (1786) für sein Meisterstück gehalten, außer welcher noch la frascatana, il barbiere di Siviglia, la Contadina di spirito, il Rè Teodoro, Nina und la Molinara vorzüglich Glück machten.

Nicola Piccini, merkwürdig durch die Opposition, in welche man ihn 1774 mit Gluck brachte. Er schrieb 132 Opern, von welchen la buona figliuola, und Roland, am meisten gelobt werden.

Vincenzo Righini, k. preuß. Capellmeister, ein ausgezeichneter dramatischer Tonsetzer, wie sein Enea nel Lazio, Tigrane, und andere Opern beweisen.

Antonio Maria Sacchini, zuletzt Musikmeister der Königinn Antoinette von Frankreich, ein liebenswürdiger, in ganz Europa geschätzter Tonsetzer, der außer mehreren Oratorien, Messen, und Psalmen, 50 Opern schrieb, wovon ihm jede für die Academie royale de Musique zu Paris componirte mit 10,000 Livres honorirt wurde. Seine Oper, Oedipe à Colone (1785) steht nicht allein noch jetzt zu Paris in höchster Achtung, sondern wird immer eines der herrlichsten Muster für dramatische Musik bleiben.

Domenico Sarti, kaiserl. russischer Capellmeister, unter dessen 26 Opern: Le gelosie villane, frà due litiganti il terzo gode, und Giulio Sabino sich auszeichnen. Daß er 1784 zu Petersburg ein Te Deum mit Kanonen (!) schrieb und aufführte, gehört eben nicht unter die preiswürdigsten Züge seines künstlerischen Lebens.

Zingarelli, dessen Oper: Romeo e Giulietta, durch Crescenti-

ni's unnachahmlichen Vortrag der Rolle des Romeo, unvergeßlich bleibt.

Deutsche.

Joh. Georg Albrechtsberger, 1772 Organist an der kaiserl. Hofcapelle, und 1792 Capellmeister an der Metropolitankirche zu St. Stephan allhier; einer der größten Orgelspieler und Contrapunctisten, welche je gelebt haben, hinterließ viele treffliche Werke, meistens Präludien und Fugen.

Carl Benda, von dessen Talent mehrere Opern und Melodramen (unter letzteren Ariadne und Medea) zeugen.

Jos. Bonno, Capellmeister am hiesigen kaiserl. Hofe, ein gründlicher Tonsetzer.

Carl Ditters v. Dittersdorf, Anfangs ein Ausgezeichneter Violinspieler, wurde 1770, seines Talents für die Composition wegen, von dem Kaiser geadelt. Unter seinen zahlreichen Instrumental-Compositionen sind besonders 15 Symphonien, genannt: Ovids Verwandlungen, unter seinen Opern aber: Der Doctor und Apotheker, und il Democrito corretto merkwürdig.

J. L. Dusseck, Verfasser einer Menge von Clavier-Tonstücken, deren die meisten voll tiefen Gefühls sind.

Joh. Ernst Eberlin, Truchseß und Capellmeister zu Salzburg, ein ausgezeichneter Orgelspieler und Componist.

Anton Eberl, ein trefflicher Clavierspieler und Tonsetzer. Von seinen Clavier-Compositionen sollen einige Anfangs unter Mozarts Nahmen erschienen und nicht erkannt worden seyn.

J. Chr. Fasch, k. preuß. Kammermusikus, ein sehr verdienter Vocal-Componist, und berühmt durch die zu Berlin errichtete Sing-Akademie.

Florian Leop. Gaßmann, kaiserl. Hofcapellmeister allhier, Salieris Lehrer und Freund; eben so gründlich im Kirchen-Styl als angenehm in der Opern- und Kammermusik. Unter seinen 23 dramatischen Werken war die, später auch ins Deutsche übersetzte Oper: L'amore artigiano, die beliebte-

ste. Er stiftete 1772 das noch bestehende Pensions-Institut für Witwen und Waisen hiesiger Tonkünstler.

Carl Heinrich Graun, k. preuß. Capellmeister, Verfasser von 29 Opern und mehreren Cantaten, aus welch letzteren ihm Ramler's Tod Jesu die Unsterblichkeit sichert. Besonders werden die in diesem Werke befindlichen Recitative stets als die würdigsten Vorbilder dieser Gesanggattung glänzen.

Joh. Adolph Hasse, (wird an einer andern Stelle der gegenwärtigen Geschichte angeführt).

Michael Haydn, Capellmeister zu Salzburg, ein Bruder des berühmten Jos. Haydn, geboren zu Rohrau 1737. Ein gründlicher und zugleich melodienreicher Tonsetzer, der viele, großen Theils ausgezeichnete, Messen und Motteten, einige Opern, 35 Symphonien und mehrere Violin-Quartetten und Quintetten schrieb.

Hiller, zuletzt Musikdirector zu Leipzig, der liebliche Tonsetzer der Weisseschen Singspiele, schrieb auch mehrere Abhandlungen, worunter jene über die Nachahmung der Natur in der Musik (1753) vorzügliche Erwähnung verdient.

Fried. Heinr. Himmel, k. preuß. Capellmeister, am meisten bekannt durch die treffliche Musik des Singspiels: Fanchon, durch den Lieder-Ciclus: Alexis und Ida, und mehrere Stellen aus Tiedge's Urania.

Leopold Kozeluch, k. k. Kammercapellmeister, einer der ersten Meister im Pianoforte-Spiele, welchem man viele gründliche und angenehme Clavier-Compositionen zu verdanken hat.

Joh. Cristoph Mann, ein geschätzter Clavierspieler und Componist.

Joh. Gottlieb Naumann, churfürstl. sächsischer Ober-Capelldirector, besuchte mehrmahl Italien, erhielt den größten Theil seiner künstlerischen Ausbildung von Tartini, und eignete sich daher die Süßigkeit der italienischen Melodien an, die er jedoch mit aller Tiefe der Kunst zu verbinden wußte. Er schrieb zu Neapel, zu Venedig, zu Stockholm, wo er das k. Operntheater organisirte, zu Copenhagen,

und zu Berlin, Opern in italienischer, schwedischer und dänischer Sprache, aber keine — in ursprünglich deutscher. Die berühmtesten darunter sind: Cora (schwedisch) und Orpheus (dänisch). Nebst diesen schrieb er mehrere Oratorien, meistens Metastasische Gedichte; die Krone seiner verdienstvollen Compositionen ist aber Klopstocks Vater unser (1799), worin Originalität der Erfindung, Zartheit der Gefühle, und Adel des Styls um den Preis streiten.

Joh. Friedr. Reichardt, königl. preußischer Capelldirector, ein ausgezeichneter musikalischer Schriftsteller und Tonsetzer. In ersterer Beziehung sind seine Briefe aus Paris (1802 und 1803), weniger seine vertrauten Briefe über Wien (1808), in letzterer, nebst vielen trefflichen Chören und Liedern, die Oper Brennus, und Heinrich v. Collin's Oper Bradamante anzuführen, welch letztere er für Wien schrieb, wovon jedoch die Partitur, noch vor der Aufführung, seltsamer Weise verloren ging; ein Verlust, den die musikalische Welt gewiß sehr zu beklagen Ursache hat.

Georg v. Reuter, kaiserl. Hof-Capellmeister allhier, ein vorzüglicher Kirchen-Componist.

Jos. Riepel, fürstl. Thurn- und Taxischer Capellmeister, ein gründlicher Musikgelehrter und Tonsetzer, welcher besonders für die Lehre vom Rhytmus in seinen Anfangsgründen zur musikalischen Setzkunst (1754) Dank verdient.

Schweitzer, der Wieland's Opern mit schönem Erfolg in Musik setzte.

Starzer, bekannt durch seine treffliche Musik zu den Noverreschen Balleten, und seine vermehrte Instrumentirung des Händelschen Oratoriums: Judas Macchabäus.

Franz Xav. Süßmayer, Hoftheater-Capellmeister allhier, ein beliebter dramatischer Componist, merkwürdig durch die Ausführung jener Theile des Mozartschen Requiems, welche der Verklärte unvollendet hinterließ. Die vorzüglichste seiner 19 Opern ist Soliman II.

Joh. Peter Schulz, königl. dänischer Capellmeister, ausgezeichnet als Tonsetzer und Schriftsteller. Seine musikalischen Werke: Opern, Oratorien, Chöre und Lieder, worunter

vorzüglich seine Hymne an Gott als Meisterstück des ersten Ranges glänzt, sind durch meisterhafte Declamation, richtige Accentuirung, tiefes Gefühl, und reinen Satz des höchsten Lobes werth. Er schrieb unter Andern einen Theil der musikalischen Artikel in Sulzer's allgemeine Theorie der schönen Künste, und: Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie (1773).

Jos. Schuster, churfürstl. sächsischer Capellmeister; ein gründlicher Componist im Fache der Opern nnd Oratorien.

Franz Tuma, Capellmeister am hiesigen Kaiserhofe, geschätzt durch seine mit Kunst und Würde componirten Kirchenwerke.

Ignaz Umlauf, kaiserl. Capellmeister und Operndirector allhier, ein eben so verständiger als lieblicher Tonsetzer, vorzüglich bekannt durch die mit großem Beyfalle aufgenommenen deutschen Opern: Die Bergknappen, das Irrlicht, und die schöne Schusterinn.

Joh. Christ. Vogel, der zu Paris, durch Glucks Werke begeistert, mit seiner Medée à Colchis (1786) allgemeine Aufmerksamkeit erregte, und dessen hinterlassene Oper: Demophoon seinen frühzeitigen Verlust als höchst beklagenswerth darstellt.

Abt Vogler, einer der größten Orgelspieler und Harmoniker unserer Zeit, der auch in 21 theoretischen Werken rühmliche Beweise seiner Kunstgelehrsamkeit niederlegte. Seine Oper Castor und Pollux, dann die Chöre zu Racine's Athalia ragen aus seinen übrigen theatralischen Compositionen hervor. Ob sein Vereinfachungs-System der Orgeln so vieles Lob verdiene, als man ihm ertheilte, dürfte zweifelhaft seyn, da mehrere kunstverständige Männer demselben ihren Beyfall versagten.

Jos. Wanhall, dessen zahlreiche Instrumentalwerke angenehmen Gesang, Feuer und Leben besitzen, und, ihrer leichten Ausführbarkeit wegen, besonders Anfängern zu empfehlen sind.

Wolf, Capellmeister in Manheim, der eine große Anzahl deutscher Opern mit Beyfall componirte.

Franzosen.

Nicolas Dalayrac, ein schätzenswerther dramatischer Tonsetzer, unter dessen 61 Opern: Raoul de Crequi, Adolphe et Clara, la Tour de Neustadt (in deutscher Übersetzung: der Thurm von Gothenburg) und Gulistan sich vorzüglich auszeichnen.

Andr. Emil. Gretry, königl. französischer Kammer-Componist, dem man 57 Opern verdankt, aus welchen Zemire et Azor, Raoul barbe bleue, und Richard coeur de lion ihm einen unvergänglichen Ruhm verschafft haben.

Nicolas Isouard, auch unter dem Nahmen Nicolò de Malthe bekannt, dessen Compositionen eben so originell als angenehm sind, wie unter anderen die beliebten Opern Cendrillon und Joconde beweisen.

Mehul, ein der wahrhaft dramatischen Musik zu früh entrissener Genius, der Tiefe der Empfindung mit Geist und edler Simplicität zu verbinden wußte, und in seiner Oper Joseph praktisch lehrte, welche Wirkung man mit den einfachsten Mitteln erreichen könne, wenn Verstand, Gefühl und Geschmack ihre Anwendung leiten. Euphrosine (1791) war seine erste Oper, die sogleich seinen Ruhm begründete. In Paris hat aus seinen Werken Adrien am meisten, nach diesem aber: Ariodant und Stratonice vorzüglich gefallen. Hier haben, nebst Joseph, die beyden Füchse (une folie) und der Schatzgräber (le trésor supposé) viel, Helene und Uthal (welch letztere wir jedoch nur in großer Verstümmelung gesehen), weniger Glück gemacht.

L. Persuis, gewesener Director der Académie royale de Musique zu Paris, der sich nebst anderen weniger bekannten Compositionen, durch seine originelle, echt romantische Musik der Oper: Jérusalem délivrée, und durch jene zum Ballet Nina unvergeßlich gemacht, und, als Operndirector, durch seine Vorliebe für Glucks und Salieri's Werke Achtung verdient hat.

Andre Philidor, derselbe, der auch als Schachspieler be-

rühmt ist, durch seine Oper Ernelinde (1767) die erste Veranlassung zur Verbesserung des Geschmacks auf dem großen Operntheater gegeben haben soll, und zu London, auf den Wunsch des Herrn Baretti, Horazens carmen saeculare mit vielem Beyfall in Musik setzte.

Bach, Gluck und Haydn sind zwar in jener Stelle der Geschichte genannt, welche Gelegenheit zu gegenwärtiger Anmerkung gab; allein die bloße Anführung der Nahmen möchte die Verehrer jener Pfeiler des Tempels der Polyhimnia doch gar zu wenig befriedigen, und wenn auch der, diesen Anmerkungen zugewiesene Raum in der That nicht erlaubt, „die Verschiedenheit des Styls und die Vortrefflichkeit ihrer Werke aus einander zu setzen," ja, eine Vergleichung des Styls bey den ganz verschiedenen Kunstfächern, welche jeder dieser drey Meister sich vorzüglich gewählt, und deren jedes seinen eigenen Styl bedingt, unmöglich scheinet; wird doch Einiges über ihr künstlerisches Leben, und ein flüchtiger Blick auf die Haupt-Charaktere ihrer Tondichtungen vielleicht nicht unwillkommen seyn.

Joh. Sebast. Bach war zu Eisenach 1685 geboren, und wurde durch sein ausgezeichnetes Talent bald der Gegenstand der allgemeinen Bewunderung. Als er sich im Jahre 1717 zu Dresden befand, both er dem berühmtesten französischen Organisten damahliger Zeit, Marchand, einen Wettstreit im Orgelspiele an, welchem dieser durch schleunige Abreise auszuweichen für gut fand. Bald darnach ernannte ihn der Fürst von Anhalt-Köthen zu seinem Capellmeister, welche Stelle er 1723 mit jener eines Musikdirectors in Leipzig vertauschte. Im Jahre 1747 machte er eine Reise nach Berlin, wo er seine seltenen praktischen Kenntnisse im Contrapuncte dadurch bewies, daß er über ein ihm vom Könige gegebenes Thema eine sechsstimmige Fuge aus dem Stegreif spielte. Das Jahr 1750 entriß ihn der Kunst, deren Zierde er gewesen war. In Hinsicht auf Vollstimmigkeit des Satzes und auf Anwendung der Harmonielehre kam kein Componist ihm gleich; als Clavier- und Orgelspieler war er der größte seiner Zeit;

beydes bestätigen seine hinterlassenen Werke auf die siegreichste Weise, zumahl die unter dem Titel: Das wohltemperirte Clavier bekannten 48 Präludien und Fugen aus allen Tonarten. Unter seinem kostbaren Nachlaß befinden sich auch eine Menge geistlicher Cantaten, welche nach der Versicherung eines der ersten Kunstkenner, des Herrn Hofraths Rochlitz, die herrlichste seiner Arbeiten seyn sollen. Ein strahlendes Vorbild für Alle, welche in das Heiligthum der Kunst einzudringen streben, hatte auch Mozart (von welchem zu sprechen sich späterhin schickliche Gelegenheit zeigen wird, und der deßhalb in obigem Verzeichnisse fehlt) ihn frühzeitig zu dem seinigen gewählt, und die Werke jenes großen Meisters waren ihm in den Mannesjahren eben so anziehende Ergetzung, wie sie in dem Jünglingsalter ihm ernstliches Studium gewesen.

Philipp Emanuel Bach, Sohn des Ersterwähnten, und Musikdirector zu Hamburg, geboren 1714 zu Weimar, erreichte zwar seinen berühmten Vater nicht; war aber gleichwohl ein sehr achtungswerther Tonsetzer, und beschenkte die musikalische Welt besonders mit trefflichen Vocal-Compositionen.

Christoph Ritter v. Gluck, geboren zu Weißenwangen an der böhmischen Grenze 1714, gründete seine Unsterblichkeit durch die Reformation der höhern Oper. „Er erschuf die dramatische Musik,“ sagt der schon mehrmahl gedachte Herr Castil-Blaze, „und bezeichnete seine erste Erscheinung durch ein Meisterwerk, das noch immer nicht erreicht wurde. Gleich dem großen Corneille, verdunkelte er alle seine Nebenbuhler, wovon selbst die berühmtesten mit ihm nicht einmahl verglichen werden konnten.“ — Ich führe dieß Zeugniß eines Franzosen um so unbedenklicher vor vielen anderen an, als man leider nicht bestreiten kann, daß Gluck seine ersten Lorbern in Frankreich pflücken mußte, und von seinem Vaterlande erst dann erkannt wurde, als Paris ihm über das Verdienst seines Sprößlings die Augen geöffnet hatte. Nachdem er zu Prag die Tonkunst studiert, ging er 1738 nach Italien, wo er zu Mailand und Venedig mehrere Opern schrieb, und aufführte. Daß von diesen — wenigstens so viel mir bekannt ist — keine

auf uns gekommen, wird weniger befremden, wenn man weiß, daß er selbst davon zu sagen pflegte, sie seyen, nach dem in Italien beliebten Styl gebildet, meistens das Werk weniger Wochen gewesen, während ihm jede seiner späteren Opern: von Orfeo angefangen, Jahre lange Mühe und Studium gekostet habe. Von Italien wandte er sich 1745 nach England, wo er bereits anfing, die dramatische Musik zu vereinfachen, und von allem unwesentlichen Flitter zu reinigen. Von England kam er nach Wien, wo er 1764 Orfeo, Alceste, dann Paride ed Elena aufführte. Diesen letzteren, aus Gerbers Lexicon entlehnten Daten scheinen jedoch andere Umstände, was die Zeit-Angabe betrifft, zu widersprechen; so ist z. B. das Schreiben, womit Gluck die Oper Alceste dem damahligen Großherzoge von Toscana, nachherigem Kaiser Leopold II. zueignete, und worin er seine neu angenommenen Grundsätze über dramatische Musik eben so einfach als überzeugend kund gibt, erst vom Jahre 1769, und von Sonnenfels, der in seinen gehaltvollen Briefen über die Wiener Schaubühne von der ersten Aufführung dieser Oper mit folgender Einleitung Nachricht gibt: „Ich befinde „mich in dem Lande der Wunderwerke. Ein ernsthaftes Sing„spiel ohne Kastraten — eine Musik ohne Solfeggi„ren, oder, wie ich es lieber nennen möchte, ohne Gurge„ley — ein welsches Gedicht ohne Schwulst und Flit„terwitz — mit diesem dreyfachen Wunderwerke ist die Schau„bühne nächst der Burg wieder eröffnet worden;" erwähnt des Orpheus nicht, welches herrlichen Werkes er ohne Zweifel gedacht haben würde, wäre es der Alceste voran gegangen. Im Jahre 1774 reiste Gluck nach Paris, seine Iphigénie en Aulide zu geben. Die Erscheinung dieses mit unbeschreiblichem Enthusiasmus aufgenommenen, so wie der folgenden Werke des unsterblichen Meisters veranlaßte einen höchst interessanten literarischen Streit zwischen La-Harpe und Marmontel auf einer, dann Arnaud und Suard auf der andern Seite, wobey letzteren, die für Gluck stritten, wie natürlich, der Sieg blieb, da Recht und Wahrheit mit ihnen war. Die von genannten vier Schriftstellern bey dieser Gelegenheit in verschiedenen Zeitschriften erschienenen Aufsätze sind

unter dem Titel: Mèmoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la Musique par Mr. le Chev. Gluck. Paris chez Bailly 1781, in eine sehr anziehende, und für dramatische Tonsetzer sehr unterrichtende Sammlung gebracht worden, die bereits sehr selten ist. Obiger Oper folgten 1776 Orphée und Alceste (aus dem Italienischen, doch mit veränderter Bearbeitung der Musik), 1775 Cithère assiégée, die nicht gefiel, und von welcher behauptet wird, Gluck habe sie absichtlich vernachlässigt, weil er besorgte, daß unmittelbar nach der außerordentlichen Wirkung, welche Iphigénie en Aulide gemacht, keine andere, auch noch so fleißig gearbeitete Oper Glück machen werde. Im Jahre 1777 gab er zu Paris Armide, 1779 Iphigénie en Tauride (nach meiner Ansicht die Krone seiner Werke, und ganz gewiß das erhabenste Vorbild für die tragische Oper), endlich 1779 Echo et Narcisse. Alle diese Opern erhielten den größten Beyfall; er empfing dafür, nebst dem ansehnlichen Honorar, 6000 L. jährliche Pension, und seine Büste wurde auf Kosten der Nation aufgestellt. Daß die Ehre der Kunst, und der Vortheil der Bühne bey einem gebildeten Publicum sehr wohl mitsammen bestehen können, beweist, daß Iphigénie en Aulide in den ersten 14 Vorstellungen 70,818 L., Armide in eben so vielen 69,405 L., und Erstere am 17. May 1782 bey ihrer hundert fünf und siebenzigsten Aufführung noch 6500 L. einbrachte. Das vom Ritter Gluck sich vorgesetzte schöne Ziel des künstlerischen Strebens war: Kraft und Wahrheit des Ausdrucks der Leidenschaften; Vermeidung alles dessen, was, ohne seinen Grund im Verstand oder Gefühl zu haben, bloß auf altem Herkommen beruhte; und die Oper, mit Vermeidung all desjenigen, was die dargestellte Handlung aufhalten, die scenische Illusion unterbrechen konnte, zu einem poetischen Ganzen zu erheben. Wenn Männer von Geist und Geschmack dieß edle Streben damahls nach seinem ganzen Werthe erkannt, wenn sie ihn als den „Schöpfer des dramatischen Styls" begrüßt haben, wenn Dr. Burney ihn, sehr treffend, den „Michael Angelo der Tonkunst" genannt, wenn Reichardt von seinen Opern sagte, daß sie „an Großheit und echtem Kunstwerthe Alles, was man in Italien, Deutschland und

England sieht und hört und denkt, unendlich weit übertreffen;" so dünkt es dem Kunstfreunde nur desto trauriger, daß ein so herrlich gebahnter Pfad nach dem Tode dessen, der ihn, dem Unverstand und der Cabale trotzend, kühn und mühsam gebahnt, wenigstens außerhalb Frankreich, so bald wieder verlassen wurde. Schon Wieland hat eingesehen, daß, um die wahre dramatische Musik, die treue Nachahmerinn der unverdorbenen Natur, die Verächterinn aller frivolen Sirenenkünste, auf dem lyrischen Schauplatze wieder herrschend und fortdauernd zu machen, „eine Reihe von Glucken" erforderlich sey. Diese Reihe hat mit Glucks Freunde Salieri (in seinen Danaiden, seinen Horaziern, seinem Tarare) begonnen, aber, leider! auch mit ihm geendet. Zwar folgen die vorzüglicheren französischen Operncomponisten in der Hauptsache noch den Grundsätzen jenes großen Mannes, doch ließen Rücksichten auf Sänger und Mode den Styl ihres Vorbilds nicht in seiner vollen Reinheit bestehen; in Deutschland aber, und noch mehr in Italien, ist man (mit sehr wenigen Ausnahmen) von der Wesenheit scenischer Composition nie entfernter gewesen, als jetzt.

Man verzeihe diese Digression meiner von Jugend auf genährten Vorliebe für dramatische Musik, und meiner, aus dieser Quelle entsprungenen Verehrung für Gluck!

Nicht als schätzte ich Haydn weniger, der, nur in andern Kunstfächern als jener, eben so Großes geleistet; sondern weil die Lebensgeschichte dieses unsterblichen Meisters in mehreren, ihr ausschließlich gewidmeten Schriften allgemein verbreitet worden, und gewiß allen Kunstfreunden aus denselben viel umständlicher bekannt ist, als sie hier mitgetheilt werden könnte, denke ich sie nicht zu wiederhohlen, wohl aber seine Kunsterzeugnisse in Kürze zu betrachten. Mit Recht nennt man ihn „die Ehre unsers Zeitalters." Der unerschöpfliche Reichthum und die Neuheit seiner, nach Verschiedenheit der Tonstücke, bald erhabenen, bald launigen Ideen; der Geschmack in Ausführung derselben, die Art, wie er die Kunst des Contrapuncts mit der faßlichsten Klarheit zu verbinden wußte, verleihen ihm die gültigsten Ansprüche auf jenen Titel. Das Violin-Quartett und die Symphonie danken ihm einen Grad

der Ausbildung, den man vorher nie geahnet hatte. Er war der Erste, der es wagte, die Melodie der Oberstimme zuweilen durch die tiefe Octave einer begleitenden Stimme zu verstärken, was oft eine so herrliche Wirkung thut. Die wunderbare Fruchtbarkeit dieses seltenen Genius zeigt das von Gerber mitgetheilte Verzeichniß seiner hinterlassenen Werke. Man findet darin: 15 Messen, mehrere Motteten, die sieben Worte des Erlösers am Kreutze, anfangs bloß charakterisirende Instrumentalmusik, später mit einem passenden Texte versehen und als Chöre behandelt; ein Stabat mater; drey Oratorien, nähmlich Il ritorno di Tobia; die Schöpfung, und die Jahreszeiten. Das zweyte hievon vollendete er im Jahre 1798, und die Partitur desselben wurde ihm von zehn Gliedern des hiesigen ersten Adels mit 700 Ducaten honorirt. Welche Wirkung dieses Meisterwerk nicht nur hier, sondern im ganzen gebildeten Europa machte, ist eben so bekannt, als daß die Pariser Tonkünstler dem Componisten, als Merkmahl ihrer Bewunderung, eine schwere goldene Medaille prägen ließen. Niemand aber, welcher der feyerlichen Aufführung dieses Oratoriums durch Kunstliebhaber im hiesigen Universitäts-Saale beygewohnt, wird die Huldigung, die dem damahls schon sehr schwachen Greise von den ersten Personen des Adels und den berühmtesten Tonsetzern gezollt wurde, und die Rührung Haydns vergessen, die einen solchen Grad erreichte, daß er, ohne Gefahr für sein Leben, nicht länger bleiben konnte, sondern nach der ersten Abtheilung hinweg getragen werden mußte. Das dritte Oratorium: Die Jahreszeiten, wurde im Jahre 1801 zum ersten Mahle aufgeführt, und ebenfalls mit außerordentlichem, wenn auch nicht ganz so entzückensvollem Beyfalle, wie früher die Schöpfung, aufgenommen. Der Grund hievon mag in der Verschiedenheit der Gegenstände liegen, welche in diesem Werke zu behandeln waren, folglich auch eine Verschiedenheit des Styls erheischten, und dadurch verhinderten, daß das Ganze nicht jenen Gesammteindruck machen konnte, wie das vorhergegangene Oratorium, dessen bloß aus frommen und erhabenen Gesängen der Engel und der ersten Menschen gebildete Einheit nur zuweilen durch kurze, vorübergehende

Schilderungen der erschaffenen Wesen mehr auf Augenblicke unterbrochen als merklich gestört wird. Wenn ich übrigens glaube, daß die Jahreszeiten eben durch die so glücklich und charakteristisch ausgeführte Mannigfaltigkeit der Ideen und des Ausdrucks über der Schöpfung stehen; wird meine Meinung durch jene des verklärten Autors gebilligt, der, wie er mir selbst gesagt, jenem spätern Werke den Vorzug vor diesem gab. Wir finden nun in der fortgesetzten Reihe seiner Arbeiten: 14 italienische und 5 deutsche Opern, welche er für das fürstl. Eßterhazysche Theater schrieb; eine Menge trefflicher Lieder, 150 schottische Balladen, und viele mehrstimmige Gesänge; 118 Symphonien, worunter jene sechs, die er 1790 zu London für die Salomonschen Concerte schrieb, die vorzüglichsten sind; 83 Violin-Quartetten, 15 Concerte; mehrere Clavier-Sonaten, und andere Divertimenti für verschiedene Instrumente. Ob er seine für London bestimmte, und wahrscheinlich durch Cabale nicht zu Stande gekommene Oper: Orfeo ed Euridice, von welcher schätzbare Fragmente auf uns gekommen, bey seiner ersten Anwesenheit alldort, im Jahre 1791, oder bey der zweyten 1794 schrieb, als er von der Universität zu Oxford die Doctorswürde erhielt, ist nicht bekannt.

Wohl kein anderer Tonsetzer vereinigte so großen Reichthum an Kunsterzeugnissen mit so hoher Vortrefflichkeit derselben, und ewig darf Österreich stolz seyn auf diesen seinen Sohn.

28.

Unter die ausgezeichneten, theils ausübenden, theils kunstbefördernden Musikfreunde der jüngstvergangenen Zeit müssen, außer den hier genannten, noch gezählt werden:

Freyherr van Swieten, k. k. geheimer Rath und Hofbibliothek-Präfect, ein Mann der alles Große und Erhabene in Künsten und Wissenschaften, gleichviel ob es aus alter oder neuer Zeit stammte, mit Wärme umfaßt, und seinen edlen Geschmack in der Tonkunst dadurch zu verbreiten gesucht hat, daß er bey großen, durch ihn veranstalteten Concerten die Meisterwerke eines Händel, Bach, Hasse u. dgl. aufführen ließ. Er stand an der Spitze der Gesellschaft der adeli-

gen Kunstfreunde. Seiner Veranlassung dankt man Haydns Schöpfung und Jahreszeiten, und Mozarts Bearbeitung von vier Händelschen Oratorien. Diesen thätigen Mann, der uns jetzt so nöthig wäre, um durch das Ansehen und den Einfluß, welchen Kenntniß und Rang ihm verliehen, dem gesunkenen öffentlichen Geschmack in der Tonkunst wieder aufzuhelfen, verlor diese bereits im Jahre 1803.

Der verstorbene Präsident von Keeß, ein leidenschaftlicher Musikliebhaber und vorzüglicher Verehrer Haydns, in dessen Hause alle neuen Instrumental-Compositionen dieses Meisters zuerst aufgeführt wurden. Dann

Der k. k. Hofrath v. Greiner, Vater unserer berühmten und beliebten Schriftstellerinn, Caroline Pichler, welcher ebenfalls durch zahlreiche, bey ihm aufgeführte Concerte den Sinn für classische Musik zu nähren strebte.

Den ausübenden Kunstfreunden der gegenwärtigen Zeit ist es gegönnt, eines erhabenen Oberhauptes, Sr. k. k. Hoheit und Eminenz, des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Rudolph, Cardinalen und Erzbischofs zu Olmütz, sich zu rühmen, Höchstwelcher mit einer seltenen Virtuosität im Clavierspiele die tiefsten Kenntnisse des Contrapuncts verbindet.

Der k. k. geheime Rath und Kämmerer, Graf Heinrich von Haugwitz, läßt auf seinem Gute zu Namiest durch seine eigene, mit Sängern und Instrumentisten wohl organisirte und trefflich eingeübte Capelle, und unter seiner persönlichen kunsterfahrnen Leitung, Händel's, Glucks, Salieri's und Naumanns Werke in hoher Vollkommenheit aufführen.

Der k. k. geheime Rath, Kämmerer, und Hofmusikgraf, Moriz Graf von Dietrichstein, Verfasser einer großen Anzahl gemüthvoller Lieder, steht mit Einsicht und Eifer der Musik-Capelle am kaiserl. Hofe vor, wo er, unter anderem, das an seltenen und kostbaren Kunstschätzen reiche Musik-Archiv in systematische Ordnung, somit erst zu literarischer und praktischer Nützlichkeit bringen läßt, und ist bemüht, den Concerten des Pensions-Instituts der Tonkünstler allhier, dessen Protektor und Präses er ist, den ehemahligen Glanz und Vortheil wieder zu verschaffen.

Wie viel das musikalische Conservatorium zu Prag, welches bereits erfreuliche Resultate gewährt, dem Grafen von Nostitz und mehreren andern kunstliebenden Gliedern des böhmischen Adels verdankt, ist allgemein bekannt.

Der königl. baierische Kammerherr, Freyherr v. Poißl, zu München, ein gründlicher Harmoniker,

Der königl. preußische Kriegsrath v. Hofmann, und

Der königl. preußische Hofrath Schmidt, beyde zu Berlin, haben sich der musikalischen Welt als treffliche dramatische Tonsetzer bekannt gemacht.

Endlich finden die Schätzer vorzüglicher Musikwerke aus dem sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderte einen anziehenden Genuß in den, denselben ausschließlich gewidmeten Vocal-Concerten des kunsterfahrenen k. k. Hofraths v. Kiesewetter allhier.

29.

Herr Jones erwähnt der berühmten englischen Sänger Harrison und Vaughan nicht, welche das Quarterly Musical Magazine and Review neben Herrn Braham stellt, und deren Ersterem es, in Hinsicht auf edlen, einfachen, rührenden Vortrag und Schönheit der Stimme, den zwey anderen noch vorzieht.

30.

Ob die Herren Storace, Cook und Arnold würdig seyen, mit den zwey größten Männern, welche die neuere Tonkunst aufzuweisen hat, zusammengestellt zu werden, muß wohl unentschieden bleiben, da die Werke der drey Erstgenannten außerhalb England wenig bekannt geworden, während die Compositionen Mozarts und Haydns im ganzen gebildeten Europa, und selbst in anderen Welttheilen, der Gegenstand der Bewunderung und des Entzückens sind.

31.

Nicht nur „Beethoven, Winter, Atwood und Crotch leben noch, um zu beweisen, daß Kenntnisse und Geschmack in der Tonkunst noch fern sind, zu verblühen;" außer unserm genialen, phantasiereichen, kühnen und kraftvollen Beethoven, den man mit voller Gewißheit den ersten der jetzt lebenden Instrumental-Componisten nen-

nen kann, und dem ehrwürdigen Veteranen der Kunst, Ritter v. Winter, der den strahlenden Kranz, welchen die dramatische Musik ihm geflochten, erst vor kurzem durch seine herrliche Oper: Il Maometto mit neuem Lorber verschönerte, leben auch noch folgende Tonsetzer, von welchen die meisten solche Werke erzeugten, „die auf einen höheren Charakter Anspruch machen" können.

Italiener.

In Italien sind dermahl nachgenannte Opern-Componisten am meisten beliebt:

Carafa, ein junger Componist, der Gefühl und Ausdruck der nichts sagenden Gurgeley vorzieht.

Coccia.

Fiovaranti, ausgezeichnet in komischen Singspielen.

Generali.

Nicolini, Capellmeister am herzogl. Hofe zu Parma, welcher dem Pfade seiner großen Vorgänger am treuesten folgt, und in dessen Opern noch dramatischer Styl zu finden ist.

Simon Mayer, der, obschon deutschen Nahmens, sei lange Italien angehört, und unter seinen vielen Werken sehr verdienstvolle zählt.

Pavesi, Verfasser mehrerer schätzbarer Opern.

Puccita, und

Rossini.

Salieri, Cherubini, Spontini und Paer sind zwar in Italien geboren, ihrem Vaterlande aber seit längerer Zeit entfremdet. Von dem letztgenannten spricht die vorliegende Geschichte; die anderen drey Meister werden in diesen Anmerkungen an gehöriger Stelle vorkommen.

Deutsche.

Jos. Eybler, k. k. Vice-Hofcapellmeister, dem wir außer früher componirter, gehaltvoller Kammermusik, ausgezeichnete Kirchen-Compositionen zu danken haben, unter welchen ein Requiem sich befindet, das allein hinlänglich wäre, seinen Ruhm zu begründen.

Fesca, Verfasser mehrerer melodienreicher, mit Geschmack behandelter Violin-Quartetten und Symphonien.

E. Förster, ein gründlicher Instrumental-Componist und geschätzter Generalbaß-Lehrer.

Abbé Gelineck, unerschöpflich in Erfindung angenehmer und glänzender Variationen für das Piano-Forte.

Adalbert Gyrowetz, der die lyrische Bühne mit mehreren Werken beschenkte, worin verständige Behandlung des Textes und der Charaktere mit Wahrheit des Ausdrucks verbunden ist: wie unter anderm seine Opern: Agnes Sorel, und der Augenarzt beweisen; und der ein eben so glückliches Talent für Ballet-Musik bewährt hat.

Joh. Nep. Hummel, von Wien, großherzogl. Sachsen-Weimarscher Capellmeister, einer der größten Clavierspieler, die jemahls gelebt haben, und ein achtungswerther Tonsetzer, in dessen geschmackvollen Instrumental-Werken (meistens Clavier-Compositionen) rücksichtlich auf Lieblichkeit der Melodien, Plan und Ordnung der Anlage, Kunst der Ausführung, und Interesse der Instrumentirung mehr, als in irgend anderen aus gegenwärtiger Zeit, Mozarts Geist zu walten scheint.

Krommer, k. k. Kammer-Capellmeister, ein vorzüglicher Violinspieler, durch gründlich componirte Kammer-Musik im In- und Auslande vortheilhaft bekannt.

Jos. Mayseder, Mitglied der k. k. Hofcapelle, der, sich auf den Ruhm eines der ersten Violin-Virtuosen nicht beschränkend, bereits in mehreren Solo's und Quartetten als origineller, überaus anziehender Tonsetzer sich Achtung erworben hat, und in dieser Beziehung auch hier angeführt werden muß.

J. Moscheles, dessen Clavierspiel, obgleich an Charakter von jenem Hummel's ganz verschieden, dennoch in seiner Art keine mindere Stufe der Vortrefflichkeit einnimmt, und der, nachdem er in seinen früheren Compositionen der ausübenden Virtuosität Gelegenheit, sich in allem Glanze zu zeigen, verschafft, in seinen letzteren diesen Zweck einem höhern, nähmlich dem innern Gehalte der Erfindung und Durchführung, unterzuordnen begann.

Ignaz Pleyel, der sich einst durch die Menge seiner gefälligen, leicht faßlichen, und darum allgemein verbreiteten Sonaten und Quartetten um die Clavier- und Violin-Musik verdient gemacht, und in späterer Zeit als Musikverleger zu Paris, durch die Prachtausgabe sämmtlicher Quartetten von J. Haydn, die Kunstliebhaber sich verpflichtet hat.

Joseph Preindl, Capellmeister an der Metropolitankirche zu St. Stephan allhier, Verfasser zahlreicher Kirchen-Compositionen.

N. Ries, dermahl in England; ein Meister auf dem Piano-Forte, und vorzüglicher Tonsetzer für dieses Instrument, besonders im Fach der Concerte.

Andreas Romberg, und

Bernhard Romberg, ersterer ein ausgezeichneter Violinspieler, letzterer der größte jetzt lebende Violoncell-Virtuose, und beyde als Verfasser trefflicher Violin-Quartetten und Quintetten beliebt, welche von Freunden gehaltvoller Musik sehr geschätzt werden.

Anton Salieri, k. k. Hofcapellmeister, der, obschon in Italien geboren, durch mehr als fünfzigjährigen Aufenthalt allhier doch uns angehört. Er kam 1766 in seinem sechzehnten Jahre mit dem kaiserl. Capellmeister Gaßmann, der ihn zu Venedig kennen lernte, und dessen Schüler er war, nach Wien. Hier gewann er nachher Glucks Freundschaft, der ihm die Composition der Oper: Les Danaïdes für die Académie royale de Musique zu Paris überließ, welche im Jahre 1784 mit großem Beyfalle dort gegeben wurde, und seinen Ruhm begründete. Aus seinen 35 bekannten, theils für Italien, theils für Wien oder Paris geschriebenen Opern wären: Les Danaïdes, Les Horaces, Tarare, (später für Wien in italienischer Sprache, unter dem Titel: Axur Rè d'Ormus bearbeitet; die letzte, den Rahmen einer tragischen Oper verdienende Italienische, die wir hier gehört haben) la fiera di Venezia, la Grotta di Trofonio, il Talismano, la Cifra, und Palmira hinreichend, um ihm für immer einen Ehrenplatz unter den größten dramatischen Tonsetzern zu sichern. Noch birgt sein Schreibepult meh-

rere später componirte, noch unaufgeführte scenische Meisterwerke, welche er wahrscheinlich dem gegenwärtigen Ungeschmack im Opernfache nicht zur Entwürdigung preisgeben will. Einige Oratorien, unter welchen das für Paris geschriebene: Le jugement dernier von besonders ergreifender Wirkung, und viele kraftvolle Kirchen-Compositionen, vermehren die Zahl seiner Werke. An Wahrheit des Ausdrucks, an Behandlung der leidenschaftlichen Accente, und an energischem, von allem Außerwesentlichen, bloß Conventionellem gereinigtem Styl, zumahl in den ernsten Opern, steht er seinem verklärten Freunde Gluck würdig zur Seite. Die seinem Meister Gaßmann auch nach dessen Tod noch bewahrte, in freundlicher Sorgfalt für seine hinterlassene Familie sich zeigende Liebe und Anhänglichkeit, die Bereitwilligkeit, mit welcher er jedem jungen Talente seine Kenntnisse und Erfahrungen mittheilt, und seine noch immer in hellen Flammen lodernde Liebe für die Kunst, sind Züge, die seinen Künstlerwerth noch ungemein erhöhen. Möge er der musikalischen Welt noch lange erhalten bleiben!

Joh. Gottfried Schicht, ein ehrwürdiger Veteran der Tonkunst, ehemahls Musikdirector in Leipzig, und Verfasser vieler musikalischer Kirchen- und Kammerwerke, welche Erfindung, Einsicht und Geschmack zeigen.

Joh. Friedr. Schneider, Musikdirector in Leipzig, einer der größten jetzt lebenden Orgelspieler, und gründlicher, geistreicher Componist, hat viele Gesang- und Claviermusik geschrieben, und sich vor kurzem durch sein Oratorium: Das Weltgericht, neuen Ruhm erworben.

J. Ritter v. Seyfried, Operndirector am hiesigen priv. Theater an der Wien, der, neben mehreren verdienstvollen theatralischen Arbeiten in den Fächern der Oper, des Melodrams, und Ballets, sich vorzüglich, und mit Erfolg, der jetzt so sehr vernachlässigten Kirchenmusik widmet.

L. Spohr, einer der ersten unter den lebenden Violin-Virtuosen, und ein eben so geist- als geschmackvoller Kammer-Componist.

G. Spontini, k. preuß. Capellmeister und Operndirector, in Italien geboren, in Frankreich ausgebildet, nun aber durch die großmüthige Fürsorge Sr. Maj. des Königs von Preußen für Deutschland gewonnen, ist durch seine preisgekrönte Oper: La Vestale, und seinen Fernand Cortez berühmt.

Abbé Maximilian Stadler, dessen fast übermäßige Bescheidenheit allein als Ursache angegeben werden kann, wenn sein Nahme, als Vocal-Componist, nicht in ganz Europa neben Mozart und Haydn steht. Nachdem er in früherer Zeit viele Kirchen-Musik geschrieben, welche die erhabensten Gefühle der Andacht mit der tiefsten Wissenschaft des Contrapuncts verbindet, aus welcher Verbindung der wahre Kirchenstyl hervorgeht; war er 1811 der Erste, der in Heinrich von Collin's Chören zum Trauerspiele Polyxena praktisch zeigte, wie das freye griechische Versmaß, das, dem Anscheine nach, aller musikalischen Rundung, aller melodischen Verbindung widerstrebt, zu behandeln sey. Dieses nicht genug zu preisende Ton-Werk wird, indem es uns den richtigsten Begriff von den altgriechischen Chören gibt, stets eben so als erstes Muster declamatorischer Musik für Chöre feststehen, wie seine 24 Psalmen (die, gehörig, d. h. aus innerstem Gemüthe, mit lebendigem aber höchst einfachem Ausdrucke vorgetragen, kein für edle Empfindungen geschaffenes Herz ungerührt lassen) immer das schönste Vorbild derselben für einzelnen Gesang bleiben werden. Den erwähnten Chören folgte im Jahre 1813 das Oratorium: Die Befreyung von Jerusalem; worin er „den Reichthum seiner Phantasie, die Richtigkeit seiner Beurtheilung, die Tiefe seines Gefühls, und die Reinheit seines Geschmacks" neuerdings auf die entzückendste Weise bewährte. Die enthusiastische Aufnahme dieses Werkes, welches der musikalischen Welt nun bald in würdiger Form durch die hiesige Kunsthandlung Steiner u. Comp. übergeben werden wird, bestätiget das so eben Gesagte zur Genüge. Klopstocks Ode: Die Frühlingsfeyer, als Cantate behandelt, erhielt nicht minder einstimmigen Beyfall, und Gerstenbergs Hymne an Gott, als Chor, ist ihres Tonsetzers eben so würdig. Ein herrliches, für die k. k. Hofkapelle

componirtes Requiem ist das jüngste seiner Meisterwerke. Wenn so seltene, so vollendete Kenntnisse irgend übertroffen werden könnten, so wäre es durch die Liebenswürdigkeit seines persönlichen, offenen, anspruchslosen Charakters. Die wenigen musikalischen Kenntnisse, welche ich als Schriftsteller und Componist etwa bewiesen haben mag, danke ich größten Theils, besonders in Hinsicht auf Ästhetik, seinem freundschaftlichen Umgange, der stets belehrt indem er erheitert; und mein Herz fühlt sich erleichtert, indem es diese Verpflichtung hier öffentlich bekennt.

Bernhard Anselm Weber, königl. preußischer Capellmeister, einer der gründlichsten dramatischen Tonsetzer, welcher Händel und Gluck zur Nachahmung wählte, und sein ausgezeichnetes Talent in letzterer Zeit noch in der Oper Deodata, und in den Gesängen zu Schiller's Wilhelm Tell bewies.

Gottfried Weber, Director des Museums zu Manheim, Verfasser einer schätzenswerthen Theorie des Tonsatzes, und Componist mehrerer trefflicher Gesänge.

Carl Maria von Weber, königl. sächsischer Hof-Operndirector und Capellmeister, ein Virtuose im Clavierspiele, einer der genialsten Tonsetzer unserer Zeit sowohl im Gesange als in der Instrumental-, vorzüglich in der Clavier-Musik, und in seiner Eigenschaft als Operndirector besonders achtungswürdig durch literarische Bildung, Rechtlichkeit, Eifer, Unparteylichkeit und Kenntniß scenischer Anordnung.

Jos. Weigl, k. k. Hof-Operndirector, durch seine zahlreichen, theils italienischen, theils deutschen Singspiele als dramatischer Componist in Italien und Deutschland rühmlich bekannt; welcher, nachdem er sich durch das treffliche Oratorium; La Passione di Giesú, ein dauerndes Denkmahl gesetzt, und in seinem Waisenhaus, seiner Schweizer-Familie, und der, allzuplötzlich wieder verschwundenen Franziska von Foix, ein ausgezeichnetes Talent für das romantische Singspiel dargethan, vor kurzem durch seine tragische Oper: Baals Sturz, gezeigt hat, daß die höhere dramatische Musik, in ihrer würdigsten Bedeutung, nicht außer dem Bereich seiner Kunstfähigkeit liege.

C. F. Zelter, Director der Singe-Akademie zu Berlin, seit dem Tode ihres Stifters Fasch, Verfasser mehrerer literarisch-kritischen Aufsätze und gediegener Singmusik, besonders aus Choralen und Liedern bestehend.

Franzosen.

H. Berton, Lehrer der Composition am Conservatorium der Musik zu Paris, Verfasser von 20 Opern, worunter sich Aline besonders auszeichnet.

Boieldieu, ein dramatischer Componist voll Geist, Leben und Grazie, wie seine Singspiele: Jean de Paris, Le chaperon rouge u. m. a. beweisen.

Catel, Professor der Harmonie am musikalischen Conservatorium zu Paris, in welcher Eigenschaft er einen schätzbaren traité d'harmonie schrieb; als dramatischer Componist ruhmwürdig durch seine Opern: Sémiramis und Les Bajadères, wovon besonders Erstere in wahrhaft großem Style gedacht und ausgeführt ist.

L. Cherubini, ehmahls Inspector des erwähnten Conservatoriums, jetzt Director der königl. Musik-Capelle; einer der genialsten dramatischen Tonsetzer unserer Zeit, der sich durch seine herrlichen Opern: Lodoiska, Les deux Journées, Eliza, Médée, und Faniska (15 anderer, theils italienischer, theils französischer Opern nicht zu gedenken) hochverdiente Bewunderung gewonnen, und sich nun zur Kirchenmusik gewendet hat; von welch letzterer Epoche wir eine dreystimmige Messe und ein Requiem, beyde von ausgezeichnetem Werthe, erhielten.

Franz Jos. Gossec, einer der Directoren des Conservatoriums der Musik zu Paris, und Professor daselbst; noch im Greisenalter voll jugendlicher Liebe für die Kunst. Man dankt ihm mehrere Opern, Gelegenheits-Feyergesänge, Symphonien und ein sehr geschätztes Requiem.

Onslow, ein englischer, in Frankreich lebender Kunstfreund, der sich in seinen bisher erschienenen Clavier-Sonaten und Violin-Quartetten als vorzüglicher Piano-Fortespieler und genialer Tonsetzer beurkundet. In so fern Vocal- und

Instrumental-Musik verglichen werden können, dürfte man seinen Styl mit jenem Cherubini's verwandt finden.

Le Sueur, Componist der gefeyerten Opern: La caverne, und Les Bardes.

Viotti, zwar geborner Italiener, doch nationalisirter Franzose; ein berühmter Violinspieler, Verfasser einer großen Anzahl von Concerten für dieses Instrument, und gegenwärtig Director der Académie royale de Musique zu Paris.

Ich finde hier die in der 27. Anmerkung gemachte Entschuldigung zu wiederhohlen, wenn Tonsetzer nicht genannt wären, welche in die Reihe der vorzüglicheren noch lebenden gehören; ja, ich muß dieses sogar, wenigstens in Rücksicht der uns wenig bekannten nordischen Künstler, für beynahe gewiß halten, wenn ich an Kunzen's vortreffliches Oratorium: Das Halleluja der Schöpfung, denke, und die Wahrscheinlichkeit erwäge, daß dieser achtungswerthe Componist wohl mehrere Gefährten haben könne, von welchen keine Erzeugnisse bis zu uns gedrungen, und die uns daher unbekannt geblieben sind. Wenn mich inzwischen einer Seits gegen Klagen dieser Art die große Schwierigkeit der Erörterung ähnlicher Data schützen mag; konnte es von der andern Seite nie meine Absicht seyn, Nahmen von Tonsetzern hier einzurücken, die ihre Laufbahn entweder kaum begonnen, oder sich während derselben noch durch keine ausgezeichneten Arbeiten Anspruch auf einen Platz in der Geschichte der Kunst erworben haben.

Noch ist der, theils schon verklärten, theils noch lebenden musikalischen Schriftsteller zu erwähnen, welche im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts zur Aufnahme der Tonkunst beytrugen, und da biethen sich aus Deutschland, Frankreich, England und Italien folgende Männer dem Gedächtnisse dar:

Jean d'Alembert, der, nebst mehreren musikalisch-theoretischen Schriften, eine Geschichte der französischen Musik schrieb.

* Franz Graf v. Algarotti, der sich durch sein: Saggio sopra l'Ópera in musica, als richtiger Beurtheiler der dramatischen Musik bewiesen.

* Abbé Arnaud, einer der Vertheidiger Glucks gegen Unwissenheit und Vorurtheil; Verfasser der: Lettre sur la Musique à Mr. le Comte de Caylus, und der: Réflexions sur la Musique.

* Stephan Artiaga, welcher über die Oper ein gediegenes Werk in drey Bänden, unter dem Titel: Le Rivoluzioni del teatro musicale (1799) hinterließ.

* Jean de la Borde, bekannt durch sein: Essai sur la Musique.

* Castil-Blaze, der sich ganz neuerlich durch eine überaus treffliche Abhandlung de l'Opéra en France (Paris 1820), welche jedoch keineswegs eine bloße Geschichte der Oper in Frankreich, sondern aus der Ästhetik und der Erfahrung abgeleitete Betrachtungen über alle Theile der Oper enthält, als gründlicher Musiker und denkender Schriftsteller ankündigte.

* Ernst. Friedr. Chladni, Doctor der Philosophie und der Rechte, dem man classische Werke über die Theorie des Klangs, und die Akustik verdankt.

Choron, der sich durch seine Principes de Composition um die Musik verdient machte.

Leonhard Euler, Verfasser vieler schätzbarer theoretisch-musikalischer Werke, theils in lateinischer, theils in französischer Sprache.

Dr. Jos. Nic. Forkel, einer der gründlichsten musikalischen Gelehrten, von dessen Schriften es genügt, diese drey: Über die Theorie der Musik, * allg. Literatur der Musik, und allg. Geschichte der Musik, anzuführen, um die Tiefe seiner Kenntnisse zu beurkunden.

* Abt Gerbert, geehrt durch sein Werk: de musica sacra.

* John Hawkins, Verfasser einer weitläufigen Geschichte der Musik in 5 Quartbänden.

* M. de St. Marc, in dessen gesammelten Schriften (Paris 1781) sich ein trefflicher Aufsatz über die Oper befindet

Friedr. Wilhelm Marpurg, königl. preußischer Kriegsrath, welchem die Tonkunst zahlreiche, gehaltvolle Abhandlungen zu danken hat, unter welchen sich * die Lehre von der Harmonie besonders auszeichnet.

Giambattista Martini (unter der Benennung: Padre Martini bekannt), berühmt durch seine ausgebreitete Gelehrsamkeit überhaupt, und seine tiefen Kenntnisse in der Theorie und Praktik der Tonkunst insbesondere; ein Verehrer Glucks, wie aus einem seiner Briefe * an den Abbé Arnaud zu sehen, und einer derjenigen, welche den Verfall der dramatischen Musik am ersten beklagten. Aus seinen vielen inhaltschweren Werken über Musik ragt seine Storia della Musica hervor, die leider unvollendet blieb.

Saverio Mattei, der Mehreres über die Tonkunst schrieb, vorzüglich aber durch seine Übersetzung der Psalmen Davids bekannt ist.

Joh. Matthison, herzogl. holsteinischer Capellmeister, merkwürdiger als musikalischer Schriftsteller, Clavierspieler und Sänger, denn als Tonsetzer.

* Metastasio's Beschwerden über die Unzweckmäßigkeit und Entartung der dramatischen Musik, welche er in seinen Briefen an den Grafen v. Cervellon, an Bernachi, an den Grafen Algarotti, und an den Ritter von Chastellur niedergelegt hat, sind zu gültige Zeugen von der schon damahls in Italien begonnenen Verderbniß dieses Zweiges der Tonkunst, als daß dieser berühmte Dichter hier nicht auch als musikalischer Schriftsteller angeführt werden sollte.

* Perotti, Verfasser einer preisgekrönten Abhandlung über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Italien (1811).

Antonio Cavaliere Planelli, der zu Neapel im Jahre 1772 ein vortreffliches Werk unter dem Titel: dell' Opera in musica geschrieben hat.

* Hofrath Rochlitz, zu Leipzig, welcher in gehaltvollen, theils ästhetischen, theils kritischen Aufsätzen die tiefe Gelehrsamkeit und den guten Geschmack bewährt, die er in allen Fächern der Tonkunst besitzt.

* J. J. Rousseau, der sich durch sein Dictionnaire de Musique, voll lichtvoller Wahrheiten und großer Irrthümer, in die Reihe der musikalischen Literatoren gesetzt.

* Christ. Friedr. Schubart, als Dichter und Schriftsteller für Musik, und zwar in letzterer Beziehung besonders durch eine Ästhetik der Tonkunst vortheilhaft bekannt.

* v. Sonnenfels, welcher in seinen Briefen über die Wiener Schaubühne so viel Treffliches über Glucks Alceste geschrieben.

* Suard, der unter dem Nahmen des Anonyme de Vaugirard, vereint mit Arnaud, tapfer für Gluck, d. h. für die wahre dramatische Musik, kämpfte.

* Sulzer, welchem die Theorie und Ästhetik der Tonkunst schätzenswerthe Beyträge in den ihnen gewidmeten Artikeln seiner allg. Theorie der schönen Künste schuldig ist.

Türk, der sich durch seine gründliche Anweisung zum Generalbaß ein bleibendes Verdienst erworben.

* Voltaire, von dem man in seiner Vorrede zum Ödip, und in seiner Abhandlung über das alte und neue Trauerspiel köstliche Worte über die Oper findet.

* Professor Wendt, zu Leipzig, einer der geist- und geschmackvollsten Schriftsteller unserer Zeit über Musik, besonders über Vocalmusik; endlich

Der unsterbliche * Wieland, der die musikalische Welt mit einer zwar kurzen, aber ungemein anziehenden Abhandlung über das Singspiel beschenkte.

(Die mit * bezeichneten Schriftsteller oder einzelnen Schriften kenne ich aus eigener Lectüre als würdig, eine Ehrenstelle in der Geschichte der Tonkunst einzunehmen; die Notizen über die anderen hier genannten Autoren und Werke sind aus Gerber's Lexicon gezogen.)

32.

Zu Händel's Zeiten bestand das Hauptverdienst aller, sowohl der Gesang- als der Instrumental-Musik, in den Künsten des Contrapuncts. Ein Musikstück, welches der fugir-

ten und canonischen Sätze, der Umkehrungen, der Nachahmungen u. dgl. entbehrt hätte, es mochte nun einer Messe, einem Oratorium, oder einer Oper angehören, würde seinem Verfasser wenig Ehre gebracht haben. In so fern waltete ein „Charakter der Gleichförmigkeit" nicht nur über Händel's, sondern über alle Musikwerke damahliger Zeit; allein der Kenner, dem die Grade von Würde, von Erhabenheit, von Kraft, welche dieser große Meister in dem Oratorium, und welche er in der Oper, bey ähnlichen Veranlassungen anwandte, nicht entgehen, wird ihn darum nicht beschuldigen, „die Gattungen des Styls nicht unterschieden" zu haben, und ihm nicht Formen zur Last legen, welche damahls die einzig zugelassenen waren. Eben so wenig kann „die Gewohnheit, fertige Tonstücke aufzubewahren, und sie dann, wie es die Gelegenheit forderte, anzupassen, und einzureihen," von anderen Tonstücken, als den Arie d'agilità verstanden werden, welche, in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gleichfalls ein unerläßlicher Bestandtheil so der Oper wie des Oratoriums, einander allerdings eben so ähnlich gewesen sind, wie heut zu Tage die Bravour-Arien, und daher auch eben so, wie diese, an jede beliebige Stelle, über jede beliebigen Worte gesetzt werden konnten, obschon man in den Händel-schen Werken auch mehrere Arien dieser Gattung findet, deren Hauptmotiv so genau mit dem Sinn und Ausdruck des poetischen Inhalts übereinstimmt, daß eine so willkürliche Verwechslung sich kaum denken läßt. Wer aber wird sich solche erst bey Arien vorstellen können, wie z. B.: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt," aus dem Messias; „Ha, welche bleiche Schar!" aus Alexanders-Fest: „Nacht ist's umher!" aus dem Samson; „öffne dich, Grab!" aus dem Jephta; ja, bey fast allen Arien, die sich in letzteren zwey Oratorien, nach gegenwärtiger Bearbeitung, befinden, und bloß den wahresten Ausdruck des Textes in der Melodie, von einfacher, bald kräftiger, bald zarter Harmonie ohne allen contrapunctischen Künsten begleitet, enthalten?

33.

Hier wird der zweite Theil der obigen Beschuldigung auch

auf Mozart, Cimarosa, Winter u. a. ausgedehnt; sogar „alle Verbindung zwischen Musik und Gedicht" in den Werken dieser Meister geläugnet, und behauptet, daß sie „die nähmlichen Melodien auf verschiedene Texte anwenden." — Wenn die Vocal-Musik, wie d'Alembert so treffend sagt, „nichts anders ist, noch seyn soll, als eine Übersetzung der Worte, auf welche man den Gesang schreibt," und wenn daher die beste Vocal-Composition diejenige ist, welche diesem Begriffe am vollkommensten entspricht; so folgt, daß diejenige die schlechteste sey, die sich am weitesten davon entfernt; nun aber entfernt sich eine Melodie, die in gar keiner Verbindung mit den Worten steht, zu welchen sie geschrieben, und auf verschiedene Texte gleich anwendbar ist, am weitesten von dem Begriffe der wahren Vocal-Musik — — und so grausam sollte man einen Mozart lästern wollen!? Mozart, den Seelen-Mahler, den Dolmetscher der innersten, geheimsten Empfindungen, der den Accent jeder Leidenschaft so sehr in seiner Gewalt hatte, daß, fände man seine Gesänge, zumahl seine dramatischen, ohne Text, jeder richtig Fühlende dieselben Worte darunter schreiben würde, auf welche die Melodie gesetzt war? — In der That, solcher Irrthum ist von unserem achtungswerthen Autor unbegreiflich. Ich sage: Irrthum, nicht: Unrecht; denn von manchen anderen Tonsetzern, als er angegeben, ist seine Behauptung keineswegs unrichtig. Der geistvolle Professor Wendt sagt nähmlich, bey Gelegenheit des Urtheils über eine in unsern Tagen ganz besonders gefeyerte Oper, (Leipziger Kunstblatt, 1818 Nro. 49), daß die Musik derselben „das Vorrecht der" (neuesten und — o Verblendung! — beliebtesten) „italienischen Gattung habe, unter jeden andern Text eben so gut oder noch besser zu passen, indem sie gegen Costum, Charakteristik und poetische Wahrheit auf allen Seiten verstößt."

34.

Daß Händel in manchen — nicht Werken, sondern einzelnen Tonstücken seiner Werke, vorgezogen hat, seine Meisterschaft durch „scientifische Composition und sinnreiche Erfin-

dung" (der Motive und ihrer Durchführung nähmlich) zu beweisen, als durch „Einfachheit der Wirkung," davon liegt der Grund in den, bereits in der 32. Anmerkung erwähnten Begriffen seiner Zeit; wie vorzüglich aber, diese einzelnen Beyspiele abgerechnet, die Hr. Jones selbst nur als Ausnahme, und nicht „als allgemeine Regel" gelten läßt, der Haupt-Charakter seiner Werke gerade in edler, ausdrucksvoller, kräftiger, und eben darum allgewaltig wirkender Einfachheit bestehe, und wie sehr er also in der Kunst, mit den einfachsten Mitteln die eindringendste Wirkung hervor zu bringen, höchstes Vorbild ist und bleiben wird, scheint zu allgemein anerkannt, als daß hier weitere, aus seinen Compositionen übrigens leicht aufzufindende Beweise nöthig seyn sollten.

35.

Dieses ungezwungene, in wenig Worte treffend gefaßte Lob Mozarts kann uns mit der, in der 33. Anmerkung gerügten Verirrung des Verfassers einiger Maßen wieder aussöhnen, doch wird das, was sowohl hier als überhaupt im Laufe der vorliegenden Geschichte von diesem großen Meister gesagt ist, den Lesern noch immer unzureichend, und nach von manchem Sänger und mancher Sängerinn hierüber enthaltenen ausführlicheren Notizen, zu unverhältnißmäßig wenig scheinen. Es dürfte demnach die bemerkte Stelle die schicklichste Gelegenheit biethen, etwas umständlicher von einem Manne zu sprechen, in dem unser englischer Autor alle Vorzüge der älteren und neuern Schule vereint findet, und welchen ein in das Innerste der Tonkunst eingedrungener französischer Schriftsteller (Herr Castil-Blaze), das „Oberhaupt des Reiches der Töne," den „Gott der Harmonie," den „Orpheus Deutschlands" nennt.

Wolfgang Amade Mozart, k. k. Kammer-Compositor, war 1756 zu Salzburg geboren, und reiste schon in seinem siebenten Jahre mit seinem Vater an die Höfe von München und Wien, und später nach Frankreich, England und Holland, um sich im Clavierspiele hören zu lassen. Im Jahre 1768 befand er sich wieder in Wien, wo ihm Kaiser Joseph II. die Composition der Oper: La finta semplice

auftrug, welche Hasse's besondern Beyfall erhielt, jedoch niemahls aufgeführt wurde. Das folgende Jahr besuchte er mit seinem Vater Italien, wo man zu Neapel sein Spiel für die zauberische Wirkung eines Finger-Rings hielt, bis er diesen vermeinten Talisman abgelegt, und doch so trefflich wie vorher gespielt hatte. 1775 schrieb er zu Salzburg die Oper: Il Ré pastore, und 1781 zu München seinen Idomeneo. Bald darauf begab er sich nach Wien, wo er Haydn zu seinem Vorbild wählte, und ihm sechs Violin-Quartetten widmete, welche unter dem Herrlichsten und Höchsten glänzen, was man in dieser Musikgattung besitzt. Er machte nun Händels Chöre zum Gegenstande seines Studiums, und verschönerte in dem Zeitraume von 1788 bis 1790, auf Veranlassung des kunstliebenden Freyherrn van Swieten, dessen Oratorien: Acis und Galatea, der Messias, Alexanders-Fest, und die Ode an die heil. Cäcilia durch zweckmäßige Vermehrung der Instrumental-Begleitung. Kurze Reisen nach Prag, Leipzig und Berlin ausgenommen, verweilte er nun allhier, und nährte sich theils von dem Ertrag seiner Compositionen, theils von jenem seines Unterrichts im Clavierspiele, bis er kaiserl. Kammercompositor ward, und sich ihm mit der Stelle eines Capellmeisters an der Metropolitankirche zu St. Stephan eine Aussicht auf bequemeren Unterhalt, allein zu spät, eröffnete, indem seine früh gereiften Lebenskräfte bereits erschöpft waren, und sein, nach kurzer Krankheit am 5. December 1791 erfolgter Tod ihm nicht einmahl gestattete, seinen Schwanengesang, zugleich sein höchstes Meisterwerk, das allgemein bewunderte Requiem ganz zu vollenden. Gerber setzt die Zahl seiner gesammten Werke, vom Jahre 1767 angefangen, auf 450. Hierunter befinden sich: 3 Oratorien, deren vorzüglichstes Davide penitente (1783) ist; 36 Messen und Offertorien; 20 Opern, wovon uns nur folgende bekannt sind: Idomeneo (1781), die Entführung aus dem Serail (1782), der Schauspieldirector (auf Befehl Kaisers Joseph 1783 geschrieben) Le nozze di Figaro (1786), das schönste Vorbild für komische Opern, worin die Lehre, was komisch-dramati-

sche Musik sey, auf das anziehendste, praktisch enthalten ist; Il Don Giovanni (1787 für Prag) ein Singspiel, dessen hoher Werth erst geraume Zeit nach seiner ersten Erscheinung klar erkannt wurde; Cosi fan tutte (1790); die Zauberflöte (1791), binnen Jahresfrist hundert Mahle dargestellt; und La Clemenza di Tito (1791 für Prag, zur Krönungsfeyer weil. Sr. Maj. Kaisers Leopold II. componirt). Von den übrigen Opern ist merkwürdig, daß Apollo und Hyacinth, ein lateinisches Drama, das er 1767 im eilften Jahre seines Alters schrieb, sein erster dramatischer Versuch war, und daß die Oper: Ascanio in Alba, (1771) unter dem Titel einer Serenate, zu Mayland abwechselnd mit einer Oper Hasse's, des damahls ältesten und angesehensten Tonsetzers, aufgeführt wurde. In der Fortsetzung des Verzeichnisses seiner Werke finden sich ferners: 4 Chöre mit Begleitung des Orchesters; 60 italienische Arien, Duetten u. dgl.; 10 Canons; 16 Lieder mit Clavierbegleitung; 39 Symphonien; 15 Ouverturen; 61 Divertimenti; 8 Violin-Quintetten und 28 Quartetten (von welch letzteren uns, so viel ich weiß, nur 11 bekannt geworden) 10 Violin-Trios; 4 Ballete; 5 Violin-Concerte; 8 Concerte für verschiedene Blase-Instrumente; ein Quintett für die Harmonika, durch die ausgezeichnete Harmonika-Spielerinn Dlle. Kirchgeßner veranlaßt; 29 Clavier-Concerte; 69 andere Werke, als: Sonaten, Phantasien, Rondeaux u. dgl. für das Piano-Forte, zu 2 und zu 4 Händen, mit und ohne Begleitung; nebst vielen Parthien von Clavier-Variationen.

Mozart war einer der ersten, wenn nicht der erste der Genien, welche die Tonkunst verherrlichten; eine Behauptung, die Haydn zum Gewährsmann hat, der ihn für den größten Tonsetzer erklärte. Ein äußerst tiefes, leicht zu erregendes Gefühl; eine lebhafte, feurige, jedoch immer durch richtige Beurtheilung geregelte Phantasie; ein Reichthum an Melodien, der sich nicht nur in die Hauptstimmen, sondern selbst in die Begleitung ergoß; eine Fülle der Harmonie, die jene Melo-

dien bald in zarter Anmuth, bald in siegender Kraft umgab, und oft die höchste Kunst des Contrapuncts unter anscheinender Leichtigkeit verbarg; Verstand und Plan in der Anlage; Geschmack und Ordnung in der Ausführung; die Vereinigung dieser Eigenschaften ist es, welche seine unsterblichen, alle Fächer der Tonkunst mit gleicher Vortrefflichkeit durchkreisenden Werke charakterisiren, und den Laien entzücken, während sie dem Kenner hundertfältigen Stoff zur Bewunderung biethen.

36.

Im Originale ist der Nationalmusik ein eigener kleiner Abschnitt am Ende des Werks, gleichsam als Anhang zu demselben, gewidmet. Ich habe es für schicklicher gehalten, diesen Abschnitt mit in das Ganze einzufügen, und ihn, mit Hinweglassung der eben nicht wesentlich hieher gehörigen Nachrichten von den Pfeifern der Hebriden, welche durch den Wechsel ihrer Weisen eine so wunderbare Gewalt über die Gemüther ihres Volkes ausüben, und von der eintönigen Trompete der Abyssinier, die sie zur höchsten Kriegswuth zu entflammen vermag, ein wenig abzukürzen. Es ist dieses die einzige Abweichung, die ich von der, das ganze Werk hindurch gewissenhaft beobachteten Treue des Übersetzers mir erlauben zu dürfen glaubte.

Übrigens finde ich zu bemerken, daß der Verfasser die National-Gesänge der Deutschen gar nicht berührt hat, worunter sich besonders die österreichischen Volkslieder durch Naïvetät, Frohsinn und Gemüthlichkeit in Worten und Melodien auszeichnen, wie man aus der Sammlung sehen kann, welche Herr Schottky vor Kurzem davon gemacht, und herausgegeben hat.

37.

Dieß ist die schon früher bemerkte Stelle aus Plato's Schriften, welche die ziemlich allgemeine Meinung, daß die alten Griechen die Harmonie, in ihrer gegenwärtigen Bedeutung, nicht kannten, zu widerlegen scheint. Wenn man erwägt, wie sorgfältig die berühmten Schriftsteller der Alten, sowohl Griechen als Römer, in der Wahl ihrer Ausdrücke und Bilder waren, um demjenigen, was sie sagen wollten, die möglichst vollkommene Bestimmtheit und Klarheit zu ge-

ben; so kann man kaum annehmen, daß Plato hier unter Harmonie die Melodie verstanden habe, weil die Luft, mit deren Wirkung auf den Körper er jene der Harmonie auf die Seele vergleicht, nicht wie ein einzelner, fortgesetzter Strahl, sondern in Masse auf den Körper wirkt, indem sie ihn von allen Seiten umgibt; folglich die aufgestellte Vergleichung auch nur auf die Harmonie, in der jetzigen Bedeutung dieses Wortes, passen dürfte, welche die Seele in einer Masse zugleich hervorgebrachter Töne umfließt.

38.

Die immer allgemeiner werdende Klage über den Verfall der Kirchen-Musik fängt an, auch uns eine Art von ästhetischer Censur aller für den Gottesdienst bestimmten Compositionen wünschenswerth zu machen; und, da die meisten Sünden hierin durch die in den letzteren Decennien so sehr ausgebildete Virtuosität im Solo-Gesange und auf Instrumenten veranlaßt werden, indem man diese und jenen dazu mißbraucht, die Geschicklichkeit einzelner Künstler auf Kosten der Andacht einer ganzen Gemeinde gelten zu machen, und letztere von den erhabenen Gefühlen, wozu eine würdevolle, einfache und herzerhebende Musik sie stimmen sollte, zu kalter Bewunderung mechanischer, dem Wesen des Gottesdienstes ganz fremder, ja diesen ärgerlich störender Kunstfertigkeit zu verleiten; dürfte die nöthige Reform vielleicht am kürzesten und sichersten damit begonnen werden, nur Chorgesang, und zwar ohne alle Begleitung, oder höchstens mit jener der majestätischen Orgel, für den gewöhnlichen Kirchendienst einzuführen, figurirte Instrumental-Begleitung aber nur an Festen, und auch dann noch mit strenger Ausschließung alles unheiligen Concert- und Bravour-Prunkes, zuzulassen. Es würde dann freylich noch das Wichtigere zu thun bleiben, für die neue Form der gewöhnlichen Ausführung würdige, der hohen Bestimmung entsprechende, und die Andacht befördernde Compositionen aufzufinden, welche nicht so leicht zu verfassen seyn möchten, als die heut zu Tage, größten Theils, üblichen Messen; allein, wir sind an Tonsetzern, die für höhere Musik Sinn und Fähigkeit besitzen, wohl noch nicht ganz

so arm, daß wir nicht hoffen dürften, in einiger Zeit mit einer hinlänglichen Anzahl geistlicher Vocal-Werke versehen zu werden, welche werth wären, das Lob des Allmächtigen zum Inhalte zu haben, und fähig, die fromme Versammlung zu Dank und Anbethung zu begeistern.

39.

Wie spricht dieses einfach schöne Lob des Gesanges, die Wahrheit aus, daß die enge Verbindung der Dicht- und Tonkunst zu einem poetischen Ganzen — nähmlich der wahre Gesang — das Höchste der Musik sey! — Wie tief muß es aber auch das Herz jedes echten Musikfreundes betrüben, zu sehen, wie weit sich in unseren Tagen der Gesang von dieser seiner ursprünglichen Natur und Wesenheit entfernt habe!

40.

Allerdings kann Shakespear's Ausspruch nicht nach dem Buchstaben genommen werden; indessen könnte man gleichwohl behaupten, daß gute Menschen, die für Musik unempfindlich sind, als Ausnahmen von der Regel zu betrachten seyen, und dieser seltenen Erscheinung vielleicht eine ungünstige Organisation der Gehörwerkzeuge zum Grund liege. Fast Alle aber, die andere schöne Künste pflegen, lieben auch die Tonkunst; wofür sich viele Beyspiele anführen ließen, und ich, der Kürze halber, nur zwey merkwürdige aus meiner eigenen Erfahrung hier mittheile: Cherubini liebt und übt die Zeichenkunst in vorzüglichem Grade, und den, als einen der geistreichsten Historienmahler geachteten kaiserl. Gemähldegalerie-Director Füger habe ich bey gemüthvollem Vortrage gediegener Gesang-Musik, nahmentlich bey des Abbé Stadlers Psalmen, mehr als einmahl Thränen der innigsten Rührung vergießen gesehen.

41.

Man muß annehmen, daß der Verfasser diese Behauptung vor zwanzig oder dreyßig Jahren geschrieben habe, oder daß sich vielleicht von seinem Vaterlande so Rühmliches noch jetzt sagen lasse; denn nimmermehr ist zu glauben, daß ein Mann von seinem Urtheilsvermögen dieses von dem jetzigen öffentlichen Geschmacke im Allgemeinen gesagt haben kön-

ne. Wie! der öffentliche Geschmack der Musik soll nie höher gestanden haben als in gegenwärtiger Zeit, wo man nur gefällige oder glänzende äußere Formen, nicht innern Gehalt begehrt, sich nur an jenen ergetzt, ohne diesen zu fühlen? wo beym Genusse der Musik Denken und Empfinden beynahe aus der Mode gekommen, und daher auch nur solche Compositionen beliebt sind, welche weder Gedanken noch Empfindungen erwecken, weil sie selbst nichts dergleichen enthalten? wo man in der Gesangmusik das Gedicht bloß für ein nothwendiges Übel hält, ohne welchem man keine Sylben für die Töne finden, und Gurgeln nicht für Singen ausgeben könnte? wo „die Ausführung Alles, die Erfindung nichts," oder doch nur in so fern etwas ist, als sie der ersteren Gelegenheit gibt, mit mechanischen Fertigkeiten zu blenden? wo die Begriffe von Styl und Charakter der Musik so verworren, oder vielmehr so erloschen sind, daß man das Concert in die Oper, die Oper in die Kirche versetzt hat, und Instrumental-Musik singt, wie der größte Unsinn, die unbegreiflichste Verirrung des Verstandes und Geschmackes, welche jemahls die Tonkunst entehrten, die gesungenen Variationen, beweisen? wo endlich, als natürliche Folge alles Vorhergehenden, die ewig schönen Werke der classischen Tonsetzer durch ephemere Erzeugnisse des Tages von den Clavier-Pulten, aus den Concert-Sälen, und (Paris und Berlin etwa ausgenommen) auch größten Theils von den Opern-Bühnen verdrängt worden sind? —

42.

Nicht nur zu London, auch hier in Wien ist Händel's Musik oft, und mit reichem Erfolge, als Mittel der Wohlthätigkeit gebraucht worden. Die Aufführung des Oratoriums: Alexander's-Fest (unter dem Titel: die Gewalt der Musik) am 29. November 1812 in der k. k. Winter-Reitbahn durch ein Orchester von 590 Personen, worunter nur 82 Professoren gewesen (das erste große Dilettanten-Concert, welches hier Statt hatte) und die am 3. December erfolgte Wiederhohlung desselben, trugen eine Summe von 29,093 fl. ein, welche zur Unterstützung der durch den Feldzug vom Jahre 1809 verunglückten Bewohner der Gegend von Aspern, und

der Dürftigsten unter den Abgebrannten der Stadt Baden verwendet wurde. Der Ertrag der auf gleiche Weise zu Stande gebrachten Aufführung des Oratoriums: der Messias, im Jahre 1813, von beynahe 10,000 fl., wurde den zurückgebliebenen Familien der ins Feld gezogenen Landwehrmänner gewidmet, und das Oratorium: Samson, welches im Jahre 1816 im hiesigen großen Universitäts-Saale, ebenfalls von Dilettanten, jedoch in kleinerer Anzahl, zum Vortheile der dürftigeren Witwen medicinischer Facultäts-Mitglieder gegeben ward, ist seitdem zu Berlin, und in mehreren anderen Städten Deutschlands mit dem ausgezeichnetsten Beyfalle zu wohlthätigen Zwecken aufgeführt worden.

43.

Es ist bereits in der 27. Anmerkung, bey der Anführung des Hof-Capellmeisters Gaßmann, des hier bestehenden Pensions-Institutes für Witwen und Waisen der Tonkünstler erwähnt worden, welches, außer den mäßigen jährlichen Beyträgen seiner Mitglieder, sich vorzüglich durch vier jährliche Concerte erhält, deren zwey in der Advent-Zeit, und zwey in der Fasten-Zeit Statt haben, und zu welchen Se. Maj. der Kaiser und König dem Institute nicht nur das Hoftheater zu überlassen, sondern jede Einnahme noch besonders durch ein bedeutendes Geschenk zu vermehren geruhen. Diese Concerte haben seit der Erscheinung der zwey Haydnschen Oratorien: Die Schöpfung und die Jahrszeiten, dieselben fast ausschließend, wechselweise, zum Inhalt gehabt, und waren eben, theils weil auch die größten Meisterwerke bey unausgesetzter Wiederhohlung an Theilnahme verlieren, theils weil es dem Institute an Gelegenheit und Mitteln fehlte, sich andere große Compositionen dieser Gattung zu verschaffen, in Gefahr, sich der ohnehin hier übergroßen Zahl der sogenannten gemischten Concerte anzureihen; als der kunstsinnige k. k. Hof-Musikgraf, Moriz Graf von Dietrichstein, welcher in dieser Eigenschaft zugleich Protektor des mehrerwähnten Pensions-Institutes ist, den Antritt seines Amtes sogleich mit einer überaus gelungenen Aufführung des vortrefflichen Oratoriums: Die Befreyung von Jerusalem, von Herrn Abbé Stadler, bezeichnete, und durch den Enthu-

siasmus, mit welchem es aufgenommen wurde, in seinem schon früher gefaßten, seiner Liebe für alles Große in den schönen Künsten würdigen Vorsatze sich bestärkt fühlte, diese Concerte, seit langer Zeit die einzigen mehr, welche nicht aus einer bunten Zusammenstellung oft sehr heterogener Bravour-Musikstücke für Gesang und Instrumente bestehen, auch künftig als Bewahrer des Geschmackes für höhere, edlere Musik zu erhalten, und durch meisterhafte Aufführung großer, classischer Tonwerke, diesem, durch Künstler gegründeten, und Künstler-Familien gewidmeten, Institute, Ehre und Vortheil in schöner Verbindung zu verschaffen.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Verbesserungen.

Seite	IX	Zeile	13	v. u.	statt:	der	lies:	den
=	X	=	3	v. o.	=	Theog).	=	Theog.)
=	6	=	4	v. u.	=	;	=	,
=	7	=	11	v. o.	=	Tage	=	Tag
=	18	=	10	v. o.	=	was für welche	=	welche
=	30	=	5	v. o.	=	Phytagoras	=	Pythagoras
=	40	=	4	v. v.	=	Homers	=	Homers.
=	54	=	8	v. o.	=	mit ihm	=	mit sich
=	71	=	7	v. u.	=	Canditat	=	Candidat
=	73	=	15	v. o.	=	Tyn	=	Tye
=	76	=	11	v. o.	=	Lusitanio	=	Lusitano
=	—	=	4	v. u.	=	—	=	—
=	77	=	12	v. o.	=	Spatro	=	Spataro
=	—	=	8	v. u.	=	Anmuccia	=	Animuccia.
=	78	=	5	v. o.	=	Vechi	=	Vecchi
=	—	=	8	v. o.	=	Corteccia	=	Corteccio
=	—	=	11	v. u.	=	Ornithorparchus	=	Ornitoparchus
=	—	=	2	v. u.	=	Maudit	=	Mauduit
=	79	=	12	v. u.	=	Crequilon	=	Crecquillon
=	82	=	8	v. u.	=	Organo	=	Organo ,
=	84	=	13	v. o.	=	Wallis	=	Wales
=	89	=	15	v. o.	=	Smiramis	=	Semiramis
=	90	=	14	v. o.	=	Analen	=	Annalen
=	99	=	8	v. o.	=	Pregolesi	=	Pergolese
=	100	=	12	v. o.	=	abandonata	=	abbandonata
=	—	=	2	v. u.	=	riconnosciuta	=	riconosciuta
=	116	=	11	v. o.	=	figliola	=	figliuola
=	139	=	7	v. o.	=	wenig	=	nig
=	142	=	1	v. u.	=	Taas	=	Tages
=	157	=	12	v. o.	=	Heinreich	=	Heinrich
=	168	=	11	v. u.	=	Pregolesi	=	Pergolese
=	171	=	16	v. u.	=	Prinzipe	=	Prinzipien
=	173	=	15	v. o.	=	daß	=	das
=	.	.	.	.	=	274	=	174

Jones, Griffith

Geschichte der Tonkunst

Wien 1821

Mus.th. 1646
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598757-7